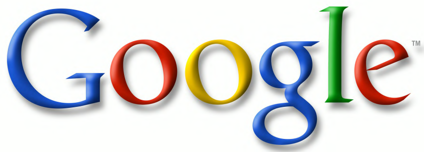



VE RI
TAS



G. Allix

# LA

# TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

# LA TRIBUNE DE St GERVAIS

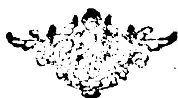
BULLETIN MENSUEL

DE LA

## SCHOLA CANTORUM

*FONDÉE POUR ENCOURAGER*

**L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne**
**La remise en honneur de la musique palestrinienne**
**La création d'une musique religieuse moderne**
**L'amélioration du répertoire des organistes**



**Comité de la Société**

M. ALEXANDRE GUILMANT
*Président*

M. LE PRINCE DE POLIGNAC, M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
M. F. DE LA TOMBELLE, M. ANDRÉ PIRRO
MM. G. DE BOISJOSLIN ET CH. BORDES
*Secrétaires*



SIXIÈME ANNÉE
**1900**



PARIS
**269, rue Saint-Jacques, 269**

# LA TRIBUNE DE S. GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

SCHOLA CANTORUM

*FONDÉE POUR ENCOURAGER*

**L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne**
**La remise en honneur de la musique palestrinienne**
**La création d'une musique religieuse moderne**
**L'amélioration du répertoire des organistes**




SIXIÈME ANNÉE
1900

PARIS
269, rue Saint-Jacques, 269

**Sixième Année** | **N° 1** | **Janvier 1900**

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

## BULLETIN MENSUEL

## DE LA

## Schola Cantorum


| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
| --- | --- | --- |
| *(Bulletin et encartage de musique)* | *15, Rue Stanislas, 15* | *(Bulletin et encartage de musique)* |
| Étranger (Union postale). . 11 fr. | PARIS | France et Colonies. . . . . 10 fr. |

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.


SOMMAIRE



# LOUIS MARCHAND

## (1669-1732)



OUIS Marchand naquit à Lyon le 2 février 1669. Il était fils de Jean Marchand, maître de musique, et de Lucrèce Huet. La publication de son acte de naissance par Amanton (lettre à Chardon de La Rochette [1]) a fixé ce point, contesté dès le XVIII° siècle. Titon du Tillet écrivait en effet à l'abbé Joly, de Dijon, le 14 mars 1739 : « Je me souviens que feu M. l'abbé Papillon (*Bibliographie des auteurs de Bourgogne*, 2° partie, p. 17 *in fine*) me reprochoit d'avoir fait naître à Lyon Louis Marchand, ce fameux organiste. Il vouloit absolument qu'il fût natif d'Auxonne; mais la fille dudit Marchand, demeurant à la communauté de Sainte-Agnès, m'a toujours assuré que son père estoit de Lyon, et l'on vient de graver chez Odieuvre un joli portrait de cet organiste où on le dit né dans cette dernière ville [2]. »

1. *Magasin encyclopédique*, 1812 (IV, p. 341). Marchand fut baptisé à Saint-Nizier. Il eut pour parrain noble Louis de Pujet, écuyer; pour marraine, demoiselle Aubanedi.

2. Ce portrait est gravé par Ch. Dupuis, d'après le tableau de Robert. L'inscription qu'il porte est fautive : on y lit qu'il mourut à l'âge de soixante et un ans, en 1732; d'où Ph. Spitta, qui possédait un exemplaire de ce portrait, conclut à tort (J.-S. Bach., 1er vol., p. 575) que Marchand naquit en 1671. Le titre des pièces d'orgue reproduit l'erreur du portrait.

« Son père étoit un organiste médiocre, qui lui enseigna les principes de son art, dit Titon du Tillet dans son *Parnasse François* (1732) ; mais, dès l'âge de quatorze ans, il avoit surpassé de beaucoup son père, et il fut organiste à la cathédrale de Nevers. A l'âge de vingt-quatre ans, il quitta l'orgue de cette cathédrale pour celle d'Auxerre, où il resta quatre ou cinq ans, après lesquels il vint s'établir à Paris, et s'y àcquit une très grande réputation, de sorte qu'on lui offroit presque toutes les orgues qui se trouvoient vacantes. »

D'autre part, dans son « Lexikon der Tonkünstler », Gerber prétend que Marchand se rendit à Paris, tout jeune encore et dénué de ressources. Se trouvant par hasard chez les Jésuites, au collège Louis-le-Grand, alors justement qu'on attendait en vain l'organiste de la maison, le jeune Marchand aurait offert de jouer à sa place, faisant preuve d'un talent si remarquable pour son âge, qu'on l'aurait admis au collège et qu'on lui aurait fourni le moyen d'achever ses études.

L'opinion de Titon du Tillet, évidemment mieux renseigné, doit prévaloir : ce ne serait donc que vers 1698, en possession d'un talent déjà complètement formé, que Marchand se serait fixé à Paris. En 1702, il était déjà organiste dans trois églises différentes, à Saint-Benoît, chez les Jésuites de la rue Saint-Jacques et au grand couvent des Cordeliers. C'est alors qu'il donna son premier livre de *Pièces de clavecin*. Il le dédia au roi. « C'est, dit-il, à la forte passion que j'ay toûjours eu de plaire à Vostre Majesté que je dois les progrès que j'ay tâché de faire dans mon art ; c'est cette noble ardeur qui m'a animé dans mes veilles et dans mes travaux, dès ma plus tendre jeunesse. Le seul fruit que j'en ay espéré a été de pouvoir consacrer à Vostre Majesté quelques ouvrages qui eussent le bonheur de ne pas lui déplaire. Je n'oserois cependant me flatter d'un succès si glorieux, sans la bonté particulière avec laquelle Vostre Majesté m'a fait l'honneur de m'entendre sur l'orgue et sur le clavecin. J'espère la même grâce pour les Pièces que j'ose luy dédier aujourd'huy. Je m'estime trop heureux de joindre cette gloire à celle d'être avec le plus profond respect, Sire, de Vostre Majesté, le tres humble, tres obéissant, tres soumis, tres fidel (*sic*) serviteur et sujet. »

Il obtint bientôt l'orgue de la chapelle royale, où il remplaça Nivers. Il était déjà si renommé qu'on le reçut sans concours, dit Louis Daquin[1]. La pièce de vers que Saint-Lambert donna en tête d'un second livre de clavecin de Marchand (1703) témoigne de la faveur générale qu'il avait su conquérir :

C'est de vous seul, Marchand, que nous pouvions attendre
Ce trésor qu'au public vostre main vient d'offrir.
Lorsqu'en un Temple saint vous vous faites entendre,
On y voit en foule accourir
La Cour, la Province et la Ville,
Et dans ces flots nombreux d'un auditoire habile

1. Daquin, *Lettres sur les hommes célèbres sous Louis XV* (1752), Lettre V[e]. Nivers figure encore sur l'état des menus pour 1703. Les états de 1704 et 1705 ne sont pas aux Archives. Marchand ne paraît que sur l'état de 1706. (Arch. nat., Z[1a].)

Que vostre mérite vous fait,
C'est toujours le plus difficile
Qui s'en va le plus satisfait.
Des charmes de vostre Musique
Un Rival envieux vainement se deffend,
Et souvent tel y vient plein d'un esprit critique,
Qui malgré luy s'en retourne content.
Enfin vous enchantez les langues medisantes,
Et dans vostre parti vous mettez les jaloux.
Celui que déchira la fureur des Bacchantes
Auroit sauvé ses jours et calmé leur courroux
S'il eût sçu jouer comme vous.

Cette vogue est attestée aussi par Titon du Tillet : « Partout où il jouoit de l'orgue, il y avoit un grand concours de musiciens et de gens de goût. »

Et cependant Marchand n'aimait pas le public, prétend Daquin. « Il rejettoit les fades adulations des ignorans » et jugeait pénible de se faire entendre à tant « d'oreilles profanes, pour deux ou trois savantes », bien différent en cela, continue Daquin, de certains organistes qui rassemblent le plus possible d'auditeurs que « leurs partisans vont chercher dans les maisons et dans les caffés ». Laborde affirme également le dédain de Marchand pour la multitude : « Il aimoit mieux jouer pour deux ou trois bons connaisseurs, à des heures où l'église étoit fermée, que pour une foule d'auditeurs qui venoient l'entendre les jours de fête. C'étoit seulement dans ces séances qu'on pouvoit juger de son génie ; les autres jours, il n'exécutoit que les morceaux nécessaires aux offices[1]. »

En dépit de cette réserve, de cette haine affectée pour ce qui lui aurait semblé de la popularité, Marchand sacrifiait au goût du temps, autant peut-être que tout autre musicien d'attitude moins hautaine. Sa complaisance ne lui valut, au reste, que des louanges. Daquin nous enseigne en quoi il les méritait : « Il est certain que l'orgue, du temps de Le Begue, ne faisoit que de naître ; ce fut le fameux Marchand qui la mit dans tout son lustre, aidé par Couperin, dont les belles compositions font encore les délices de la Nation. On entend toujours avec plaisir les *Idées heureuses*, les *Ondes*, la *Voluptueuse*, les *Bergeries*. Marchand prétendoit être l'auteur de cette dernière, mais il avoit grand soin d'en ôter le dernier couplet, qu'il regardoit comme très faible et qu'il ne disputoit point à son rival. Les *Bergeries*, en effet, sont bien dans le goût de Marchand, et plusieurs personnes lui donnent encore aujourd'hui cette pièce, quoiqu'elle passe sous le nom de Couperin et qu'elle soit gravée dans son recueil. Ces deux hommes supérieurs partageoient le public dans leur tems et se disputoient mutuellement la première place. Marchand avoit pour lui la rapide exécution, le génie vif et soutenu, et des tournures de chant que lui seul connoissoit. Couperin, moins brillant, moins égal, moins favorisé de la nature, avoit plus d'art et, suivant quelques prétendus connoisseurs, étoit plus profond. Quelquefois, dit-on, il s'élevoit au dessus de son rival ; mais Marchand, pour deux défaites, gagnoit vingt victoires : il n'avoit guere d'autre épithète que celle de *Grand* ; c'étoit un homme de génie, le

1. Laborde, *Essai sur la musique*, vol. III, p. 450.

travail et les réflexions avoient formé l'autre... » Et Daquin termine son parallèle par ces mots, qui valent tout un plaidoyer *pro familia sua* : « M. d'Aquin doit tout au premier, M. Calvière a tout imité du second[1]. »

Daquin n'établit sans doute toute cette comparaison que pour aboutir à l'éloge de son propre père, mais, si son artifice à nous y amener est un peu grossier, l'auteur ne laisse pas toutefois de nous marquer, en termes assez précis, dans ce passage, l'idéal qu'on se faisait, de son temps, d'un organiste-claveciniste parfait. On n'aurait su tolérer que, Alceste sans rubans, il s'avisât de communiquer au clavecin la sévérité dépouillée d'ornements qui sied à l'orgue. Il fallait au contraire, pour être apprécié, donner à l'orgue les fredons du clavecin. Sébastien de Brossard, il est vrai, déplore, dans son précieux catalogue de musique, l'abus de « ces diminutions ou *coloratures* qu'on nomme à présent par dérision *pretintailles*, qui très souvent ne servent qu'à faire connoistre la vitesse ou le brillant de la main de ceux qui les employent, et nullement à inspirer les sentimens de dévotion qui conviennent aux lieux où l'on les employe » (p. 235). Mais, d'autre part, lorsque Louis Daquin vante « les Marchand, les Couperin, les d'Aquin », qui « ont réuni les deux talens », apparemment la gravité de l'orgue lui tient-elle moins à cœur que la grâce vive et délicate du clavecin, car, dit-il, « cette prétendue légèreté des doigts que l'usage de l'orgue fait perdre est une chimère, inventée par ceux qui, avec beaucoup de talent sur l'orgue, ne sont que médiocres sur le clavessin ». Telle devait être aussi la pensée de Titon du Tillet, quand il écrit : « On peut dire que Marchand a été le plus grand organiste qu'il y ait jamais eu pour le toucher, et que ses mains ont toujours fourni à tout ce que son beau génie produisoit : il les avoit aussi très grandes et très belles. »

Sa renommée de claveciniste valait à Marchand de nombreux élèves, parmi les personnes de la première distinction, qui tenaient à honneur d'avoir étudié près de lui. « Il ne dépendait que de lui de faire une fortune considérable, mais son esprit incertain et sa conduite des plus singulières lui empêchèrent de profiter de toutes les occasions favorables qui se présentoient[2]. » Les anecdotes dont son humeur bizarre fait les frais sont nombreuses. Daquin en raconte plusieurs qu'on a souvent reproduites. Il nous suffira de les rappeler en quelques traits. Ainsi, cette scène chez la duchesse de B... (Daquin ne donne que l'initiale), Marchand ne prenant place au clavecin qu'après que, lassée de l'avoir prié, la compagnie s'était mise au jeu, et s'attirant cette dure apostrophe : « Taisez-vous, Monsieur Marchand, vous nous ennuyez. » Et encore cette histoire de la messe de minuit aux Cordeliers, où Marchand ne voulut point prendre la peine de se rendre, bien qu'on s'y fût porté en foule pour l'entendre.

On pourrait encore pardonner à la distraction d'un artiste absorbé dans la recherche incessante de l'idéal, mais Marchand poursuivait, plus souvent peut-être, des joies toutes réelles. Son rôle d'original lui plaisait assez, d'ail-

1. Louis Daquin, *op. cit.*, p. 205.
2. Laborde dit de même : « Son esprit indépendant et extraordinaire l'empêcha de songer jamais à la fortune et même à sa réputation. »

leurs, pour qu'il se permît de le jouer, en dépit des convenances, et à l'encontre de son intérêt. Il ne faudrait même pas s'étonner que, parmi les historiettes répandues sur son compte, il n'en eût forgé lui-même quelques-unes, ou ne les eût du moins laissées s'enjoliver de détails à son gré. Ainsi, dans quelle mesure ajouter foi à ce que rapporte Marpurg, et que voici en substance : « Lasse de voir son mari dissiper follement tout l'argent qu'il gagnait, tandis qu'elle vivait misérablement, la femme de Marchand aurait demandé et obtenu qu'on lui remît la moitié des gages qu'il recevait comme organiste du roi [1]. Pour se venger, tenant l'orgue à la messe royale, Marchand se serait tu au milieu de l'office, alléguant que, s'il plaisait au roi de retenir la moitié de ses appointements, Sa Majesté trouverait bon de n'en recevoir que la moitié de ses services. A la suite de cet incident, l'organiste aurait reçu l'ordre de quitter la cour et le royaume. »

Il est à remarquer que ni Titon du Tillet ni Daquin ne parlent d'un renvoi. Le premier dit simplement : « Il quitta toutes ses orgues, jusqu'à celle de la chapelle du roi, et fit un voyage en Allemagne, où il fut présenté à l'empereur, qui l'entendit jouer de l'orgue et du clavecin avec plaisir. » Et Daquin, plus court encore : « Marchand passa dans les pays étrangers. » Marpurg ne ferait-il alors qu'enregistrer un conte, imaginé par Marchand, et répandu par lui en Allemagne ? Cette fable lui donne un air assez cavalier, et le prétexte qu'elle fournit à son départ de Paris est en somme avouable. La cause véritable de son exil, volontaire ou non, l'était peut-être moins. Marchand était bien capable, en effet, de s'attirer quelque méchante affaire : on sait, par exemple, que ce n'était pas seulement comme musicien qu'il était le rival heureux de Couperin. Fuyait-il devant quelque ressentiment justement mérité, et voulait-il, par cette histoire, changer sa fuite en bannissement, et, poltron, se déguiser en victime ?

Quoi qu'il en soit de ces suppositions, si son voyage n'eut point à lui donner de consolations, Marchand fut à même d'en tirer honneur et profit. Il aurait pu trouver en Allemagne une position assurée, et il eut bien soin, à son retour en France, de ne pas le laisser ignorer. Titon du Tillet dit en effet : « Il passa chez quelques Électeurs, qui étoient si charmés de la manière dont il touchoit ces instruments (l'orgue et le clavecin), qu'ils auroient souhaité le retenir à leur cour. » A Dresde, il reçut des offres positives. Il s'était fait entendre à la cour d'Auguste, roi de Pologne, et ce dernier, grand amateur de musique française, non content de le récompenser magnifiquement [2], se proposait de l'attacher à son service, avec de beaux appointements. Marchand eût peut-être répondu au désir du roi, quitte à se démettre un jour, si ses goûts d'indépendance et de vie libre avaient repris le dessus, ou si quelque accès nostalgique l'avait rappelé vers Paris, mais son départ pour la France devança tout engagement. Les biographes français du XVIII[e] siècle voient là une marque de cette inconstance et de cette agitation qui l'avaient conduit en

1. Marchand avait 600 livres de gages, que le trésorier des menus payait par quartiers. D'après l'*Etat de la France pour 1712*, Marchand servait alors à partir de juillet. En janvier, c'était Couperin, en avril J. Buterne, et en octobre Gabriel Garnier.

2. Marchand reçut deux médailles d'une valeur de 100 ducats, sur l'ordonnance verbale du roi. (Archives royales de Dresde, Comptes de la cour pour l'année 1718, fol. 32.)

Allemagne. Ils admettent cependant quelque regret de la patrie : « Il s'ennuya bientôt de ne plus voir Paris », dit simplement Titon du Tillet[1].

Les Allemands sont beaucoup plus explicites sur les circonstances dans lesquelles Marchand quitta Dresde et l'Allemagne. Sa faveur n'avait pas été sans exciter la jalousie des musiciens de la chapelle royale, et tandis que le roi et son entourage prodiguaient l'admiration au brillant claveciniste, il se formait contre lui un parti désireux de soutenir, et même de défendre, vis-à-vis de l'art français, l'honneur de l'art national, et par suite, tout naturellement, de sauvegarder les intérêts des artistes allemands, contre la fortune subite du virtuose étranger. Quelques grands de la cour furent gagnés à cette cause, et l'on imagina, pour diminuer le prestige de Marchand, de le mettre aux prises avec J.-S. Bach, déjà célèbre. On lit dans le *Nekrolog* de Mizler, rédigé par Ph.-Em. Bach et Agricola : « L'année 1717 donna à notre Bach, déjà si renommé, une occasion d'acquérir plus d'honneur encore. Marchand, claveciniste et organiste fameux en France, étant venu à Dresde, s'était fait entendre devant le roi avec un succès tout particulier, et avait eu le bonheur de recevoir l'offre d'entrer au service royal avec un fort traitement. Volumier, qui était alors maître de concert à Dresde, écrivit à Weimar, où était Bach, dont le mérite lui était bien connu, et il l'invita à se rendre à Dresdre sans retard, pour disputer la victoire au glorieux Marchand » (p. 163). Ici, l'intervention de Volumier nous étonne : Volumier était aussi ce que l'on appelait alors un musicien français, et il semble qu'il devait plutôt soutenir Marchand, le champion de son art. Quelque ombrage au reste que ce dernier lui portât, n'était-ce pas imprudent de sa part de mettre en scène un musicien non seulement digne, certes, de vaincre un Marchand, mais, à plus forte raison, bien capable de réduire un Volumier pour jamais au silence? Enfin, un échange de lettres, le voyage de Bach, si rapides qu'ils fussent, auraient demandé bien du temps : il vaut donc mieux, croyons-nous, supposer avec Ph. Spitta que l'invitation de Volumier était antérieure au débat musical soulevé par la présence de Marchand, et que le voyage de Bach était décidé depuis quelque temps déjà.

Comme c'est Marpurg qui a le mieux animé la rencontre de Bach et de Marchand, Fétis a reproduit sa version dans l'article de la *Biographie des Musiciens*. Cette historiette répond bien à son goût pour les épisodes à effet. Mais on y trouve trop de détails, et de trop mélodramatiques, sur le rôle des auteurs principaux, sur leur jeu, sur le décor et les accessoires mêmes de la scène, pour que nous y donnions place ici. L'on préférera sans doute à un récit assez amusant, mais visiblement arrangé, et d'ailleurs bien connu, la narration un peu sèche, mais d'une simplicité bien sincère, que fit de l'incident un ami de Bach, *Magister* Johann Abraham Birnbaum[2]. En voici la traduction : « ... Je lui en nommai un, qui en son temps passait pour le plus grand maître de toute la France sur le clavecin et sur l'orgue, contre lequel M. le Compositeur de la Cour (Bach) a pleinement soutenu, il n'y a

1. On a dit aussi qu'il s'était empressé de répondre à une mesure qui rapportait ses lettres d'exil.

2. « Vertheidigung setner unparteyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus wider Adolph Scheibens Beantwortung desselben. » Leipzig, 1739. Réimprimé dans le *Kritischer Musikus* de Scheibe. Leipzig, 1745.

pas trop longtemps, l'honneur des Allemands et le sien propre. Je veux dire *Mons. Marchand*, qui lors de son séjour à Dresde, et comme justement M. le Compositeur de la Cour se trouvait là aussi, reçut par écrit, de ce dernier, à l'instigation et sur l'ordre de quelques grands de la cour, une invitation polie à s'essayer avec lui sur le clavecin, pour savoir quel serait le plus fort des deux, et s'engagea à s'y rendre. Le moment de la rencontre de ces deux grands virtuoses arriva. M. le Compositeur de la Cour, ainsi que ceux qui devaient servir d'arbitres, attendirent l'adversaire avec impatience, mais en vain. On apprit alors qu'il avait disparu de Dresde dès la première heure par la poste rapide. Mais on se douta bien que le fameux Français ne s'était pas trouvé assez fort pour affronter les puissantes attaques de son adversaire audacieux et expérimenté. »

De son côté, dans son « Introduction à la Science musicale », Adlung apporte son témoignage, qu'il tient de Bach lui-même. « Il faut mentionner Marchand, un Français qui se trouva une fois à Dresde en même temps que notre maître de chapelle. Par des discours de toute sorte, on eut l'idée que ces deux hommes devaient concourir ensemble, pour savoir qui, des Allemands ou des Français, avait à produire le meilleur claveciniste. Notre compatriote se fit entendre à l'heure dite, et son rival laissa voir, en disparaissant, le déplaisir qu'il avait à se mesurer avec lui. Lorsque M. Bach était chez nous à Erfurt, j'eus le désir pressant de savoir tout cela exactement. Je l'interrogeai donc à ce sujet, et alors il me raconta tout, dont partie n'est pas ici à sa place, et partie m'a échappé[1]. »

Les deux récits s'accordent, sous une forme un peu terne, mais avec une apparence de bonne foi et de véracité qui leur est commune. De ce que Marchand se soit ainsi dérobé, on en a tiré des conséquences bien dures pour lui, Fétis en particulier. Il faut observer cependant que Bach était un adversaire assez redouté pour que Haendel ait su toujours échapper à sa rencontre, et je ne sache pas qu'on lui en ait fait un crime. De plus, Bach s'était familiarisé depuis longtemps avec le style français, et il connaissait à merveille les pièces de Marchand, dont on rencontre des copies dans les cahiers de ses élèves ; ainsi, une suite se trouve dans le manuscrit d'Andreas Bach, une autre dans la collection de Ludwig Krebs. Adlung dit aussi que Bach exécutait les pièces de Marchand avec un art et une légèreté admirables[2].

De toutes les orgues qu'il avait avant son voyage d'Allemagne, Marchand ne reprit, à son retour, que l'orgue des Cordeliers, dont « il ne retiroit rien,

1. D'après Ph. Spitta (J.-S. Bach, p. 576), la rencontre aurait été vraisemblablement préparée chez le comte Flemming, premier ministre, amateur distingué, qui possédait lui-même un orchestre. Fétis indique le salon de Marshal (article Bach de la *Biographie des Musiciens*).

2. Les *Bergeries* du second livre de clavecin de Fr. Couperin se trouvent copiées en entier, sous le titre de *Rondo*, dans le recueil manuscrit d'Anna Magdalena, seconde femme de Bach, et F. A. Roitzch a réédité cette copie dans le supplément aux œuvres de clavecin de Bach publié en 1880 (Peters-Leipzig), sans en indiquer l'original. Or, si nous nous en rapportons à l'indication de Daquin citée plus haut, les *Bergeries* seraient de Marchand. Il n'est guère probable que Bach les ait transcrites de mémoire, après les avoir entendu jouer par Marchand, qu'il put écouter, dit-on, sans être vu. Cependant on constate certaines variantes entre les deux pièces, mais les divergences qu'elles présentent ne sont dues sans doute qu'à des corrections volontaires de Bach à la publication de Couperin, faite quelques années avant le recueil d'Anna Magdalena ; elles ne portent d'ailleurs que sur l'écriture de certains passages (par exemple la basse des premières mesures) et sur l'interprétation des ornements.

étant satisfait d'un logement dans le couvent que ces Pères lui accordèrent » (Titon du Tillet)[1]. On a dit que les dernières années de Marchand furent pénibles, et presque misérables. C'est peu vraisemblable, car il retrouva son succès de virtuose et de professeur. Ses leçons lui étaient payées un louis, il en donnait parfois jusqu'à neuf en un jour, et il savait encore, sur l'orgue, forcer l'admiration par des exploits d'exécution. « Il lui arriva un jour, dit Daquin, de toucher l'orgue avec une seule main, ayant alors l'autre bras en écharpe : plusieurs personnes m'ont assuré que l'on ne s'en apperçut point et qu'il sçut charmer également tous ses auditeurs. » D'après Titon du Tillet, cela se passait six ou sept ans avant la mort de Marchand ; il avait été blessé au bras gauche, et ne put s'en servir pendant trois ou quatre mois.

On a une preuve de son habileté à se servir des pédales dans une pièce de son recueil, écrite pour double pédale. Titon du Tillet dit que Le Bègue avait besoin d'une troisième main pour l'aider dans des morceaux à quatre ou cinq parties d'une harmonie toujours suivie, « ce dont on n'a presque point trouvé d'exécution dans une seule personne, que dans le célèbre Louis Marchand ». Enfin, on louait beaucoup ses quatuors sur l'orgue, qui devaient beaucoup gagner aussi à un habile emploi de la pédale.

« Quelque temps avant sa mort, Marchand quitta les Cordeliers. La dernière fois qu'il toucha leur orgue, prévoyant sans doute sa mort prochaine, il sortit en disant : « Adieu, ma chère veuve. »

Il mourut le 17 février 1732[2], laissant, eu égard à sa longue carrière, peu de musique éditée. On attribua cette pénurie d'œuvres publiées à son caractère insouciant. « Un homme aussi dissipé que Marchand, quoiqu'il eût un excellent génie et une grande facilité de composer, n'étoit gueres capable de donner de grands morceaux de musique, et quand par avanture il en avoit fait quelques-uns, il avoit la manie de ne pas en vouloir faire part au public. »

Malgré sa « grande facilité à jouer de tête », admirée par Rameau, Marchand avait cependant pris la peine d'écrire beaucoup de musique. Sa fille unique, retirée à la communauté de Sainte-Agnès, à Paris, « trouva parmi ses effets un grand coffre rempli de musique de sa composition » Titon du Tillet). De cet amas de pièces fut extrait le recueil d'orgue publié après sa mort.

Il avait fait aussi, outre les deux livres de clavecin de 1702 et de 1703, la musique d'un opéra, *Pyrame et Thisbé*, sur des paroles de Morfontaine, gentilhomme de Brie, qui servit quelque temps aux Mousquetaires du Roi.

Enfin, les recueils de Sébastien de Brossard renferment de lui les copies d'une *Règle pour la composition des accords à trois parties*[3], et d'un *Traité des Règles de la composition*, donné au sieur Philidor le fils. De Brossard l'apprécie en ces termes : « Ce traité est court, mais il est excellent, surtout par rapport à la musique moderne et l'usage de toutes sortes de dissonances[4]. »

André Pirro.

1. On prétend qu'il eut jusqu'à vingt logements dans différents quartiers. Les personnes du premier rang lui offraient des appartements. Ainsi le chevalier d'Orléans lui proposa d'habiter au Temple.

2. Gerber donne la date fausse de 1737, et le Dictionnaire des Musiciens, amplifiant l'erreur, donne 1757.

3. Il y classe les accords en « accords consonances, accords dissonances et accords faux ». Cette règle ne comprend qu'une page.

4. Un *Recueil des plus beaux Airs sérieux* (Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 3175, II) renferme, f. 46, un *Air tendre*, avec *Double*, attribué à Marchand, commençant ainsi : « Je suis un marinier d'amour ».

# LES PROSES

En janvier, nous ne retiendrons que deux fêtes, l'Epiphanie et la Conversion de saint Paul, qui nous donneront occasion de publier deux proses assez peu connues et d'un tour mélodique vraiment agréable. Janvier est riche en toutes sortes de pièces musicales, ainsi que décembre, et quand, en feuilletant les manuscrits de nos bibliothèques, on voit pour les fêtes d'hiver abonder proses, tropes, épîtres farcies, tant de cantilènes populaires en un mot, involontairement on songe aux bas-reliefs des cathédrales gothiques, qui représentent les travaux des mois : en décembre ou en janvier, l'homme, dans ces médaillons symboliques, se chauffe au foyer, entouré des siens, et volontiers on s'imagine que la longueur des soirs d'hiver était charmée par le chant de ces mélodies simples et populaires, que l'Eglise prêtait au peuple pour développer en même temps son esprit aux choses de l'art et son cœur à celles de la foi.

*
* *

## ÉPIPHANIE

La littérature chrétienne, dès ses origines, a célébré cette fête avec l'hymne de Sedulius, *Hostis Herodes impie,* qui chante les trois mystères honorés au jour de l'Epiphanie : l'adoration des Mages à Bethléem, le baptême de Jésus au Jourdain, et le premier miracle du Sauveur à Cana; l'Eglise chante encore ce jour-là son ode à Bethléem, œuvre du poète Prudence, *O sola magnarum urbium,* aux accents empreints d'une haute poésie. Nous ne disons rien de l'office du jour, et, arrivant au Moyen-Age, nous signalerons la prose de Notker le Bègue, *Festa Christi omnis christianitas celebret*; la prose notkérienne publiée ci-après, *Epiphaniam Domini canamus gloriosam,* que l'abbé U. Chevalier date du X^e^ siècle; la prose d'Adam de Saint-Victor, *Virgo Mater Salvatoris,* et telle épître farcie, *Ce que Isayes nos escrit,* inédite, du Graduel de Limoges.

Nous publions ici la prose *Epiphaniam Domini.*

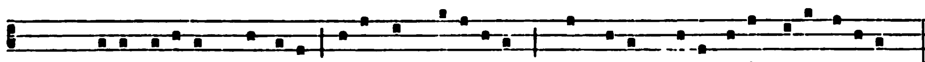
I. Cette prose est sans nom d'auteur; sa facture poétique et musicale permet de la considérer comme une notkérienne du X^e^ siècle.

II. Le texte se trouve en nombre de manuscrits, dont quelques-uns sont indiqués dans le *Rep. hymnol.* (n° 5497) de l'abbé U. Chevalier. Nous publions ici le texte du ms. lat. Bibl. Nat. 14452, fol. 151 r° et ss.

III. *a*) Cette prose a été admise par quantité de missels. Cf. le *Rep. hymn.* pour la bibliographie.

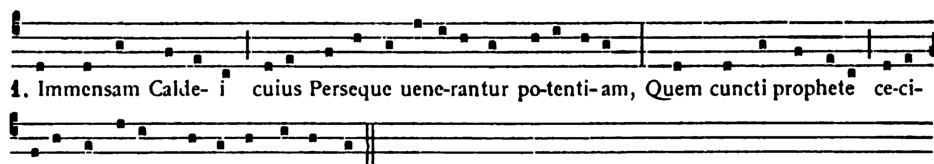
*b*) Nous croyons le texte musical inédit.

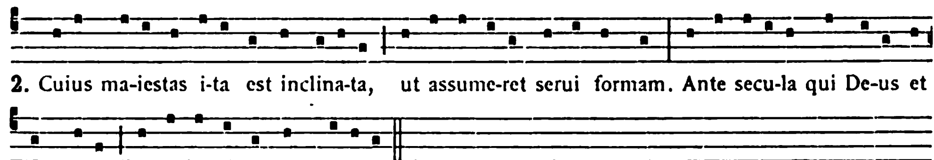
IV. D'autres leçons comportent des strophes que notre ms. omet.

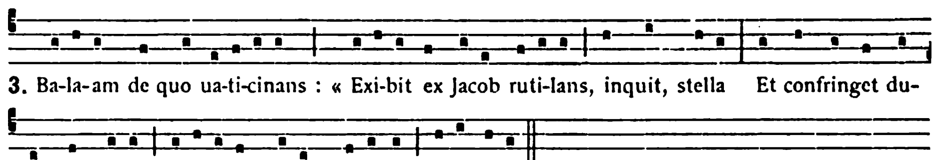


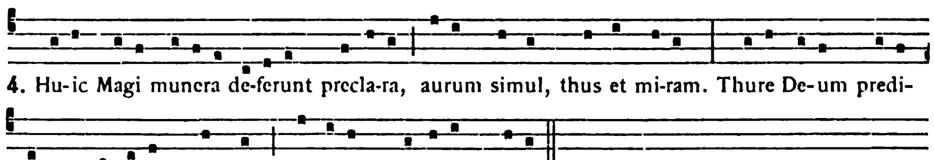
**Entrée.** Epiphani- am Domino canamus glo-ri- osam, qua prolem De- i ue-re Magi ado-rant,

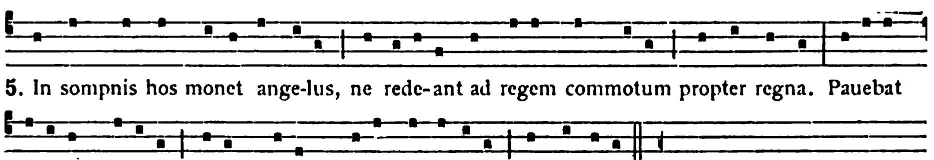
*

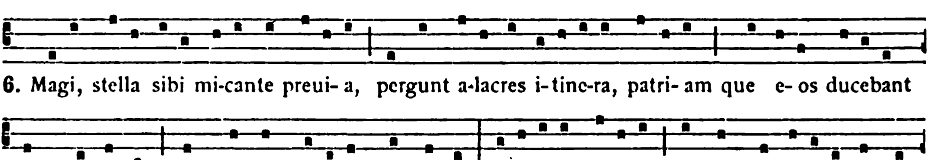

1. Immensam Calde- i cuius Perseque uene-rantur po-tenti-am, Quem cuncti prophete ce-ci-
ne-re uenturum gentes ad saluandas.

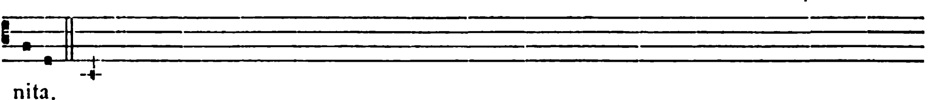

2. Cuius ma-iestas i-ta est inclina-ta, ut assume-ret serui formam. Ante secu-la qui De-us et
tempo-ra, homo factus est in Ma-ri-a.

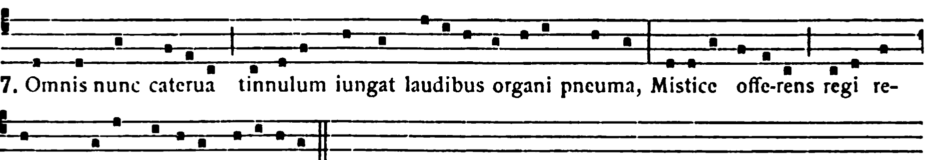

3. Ba-la-am de quo ua-ti-cinans : « Exi-bit ex Jacob ruti-lans, inquit, stella Et confringet du-
.cum agmina regi- onis Mo-ab maxima potenti- a. »

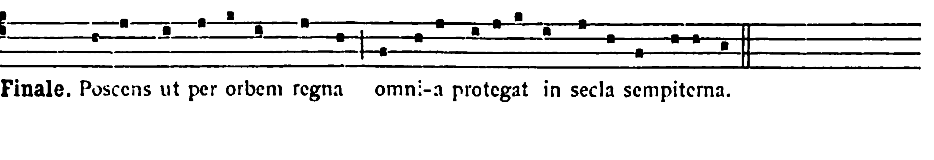

4. Hu-ic Magi munera de-ferunt precla-ra, aurum simul, thus et mi-ram. Thure De-um predi-
cant, auro regem magnum, hominem morta-lem mirra.


5. In sompnis hos monet ange-lus, ne rede-ant ad regem commotum propter regna. Pauebat
etenim nimi-um regem natum, uerens amitte-re re-gni iura.


6. Magi, stella sibi mi-cante preui- a, pergunt a-lacres i-tine-ra, patri- am que e- os ducebant
ad propri- am, linquentes He-rodis manda-ta ; E-ludi- a magica non linqui ta-li-ter impu-


nita.


7. Omnis nunc caterua tinnulum iungat laudibus organi pneuma, Mistice offe-rens regi re-
gum Christo mune-ra preci- osa.


Finale. Poscens ut per orbem regna omni-a protegat in secla sempiterna.



## CONVERSION DE SAINT PAUL

Cette fête se célèbre le 25 janvier. Avec l'hymne *Doctor egregie, Paule, mores instrue,* attribuée soit à Elpis, soit à Elpidius, médecin de Théodoric, au Ve siècle, et avec la belle prose d'Adam de Saint-Victor, *Corde, uoce, pulsa celos,* l'Eglise a chanté à cette fête la prose *Dixit Dominus : Ex Basan conuertam...* qui peut être attribuée à Godescalc.

Ce Godescalc, qu'il ne faut pas confondre avec l'hérétique du même nom, moine de l'abbaye d'Orbais, qui enseigna une doctrine de prédestination et fut condamné en 859, était, lui, prévôt d'Aix-la-Chapelle en 1039. Nous avons un certain nombre de proses qui lui sont attribuées; un texte curieux du XVIe siècle, de Jacobus Wimphelingus peut-être, rapporté dans Joannes Adelphus, *Sequentiarum luculenta interpretatio* (Strasbourg, 1513), et cité par U. Chevalier, nous en parle : « Godescalcus quoque, capellanus Henrici tertii imperatoris et prepositus Aquensis, scripsit sequentias, inter quas sunt nonnulle quibus nos utimur, puta *Celi enarrant gloriam Dei, Dixit Dominus : Ex Basan, Laus tibi Christe,* de Maria Magdalena, *Psallite Regi,* de Decollatione sancti Johannis Baptiste, *Exultent filiæ Sion,* de uirginibus, cum multis aliis quas conqueritur Hermanno Contractô esse ascriptas, et per maximas obtestationes asseuerat supradictas et plerasque alias a se esse compositas; scripsitque et dedicauit Henrico tertio, cuius antiquum exemplar habetur in Elyngen monasterio diocesis Spirensis. »

Nous publions la prose *Dixit Dominus : Ex Basan conuertam.*

I. Cette prose est donc de Godescalc, et appartient encore au type notkérien.

II. L'abbé Ulysse Chevalier donne dans le *Rep. hymn.* (no 4786) la liste des manuscrits et des missels où elle se trouve.

III. *a*) Le texte a été plusieurs fois publié.

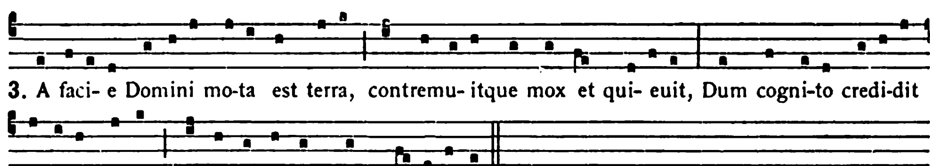
*b*) La musique est, telle que nous la donnons, inédite.

IV. Selon les mss., omissions ou interversions de strophes.

**Entrée.** Di-xit Dominus : « Ex Basan conuertam, conuertam in profundum ma-ris. »

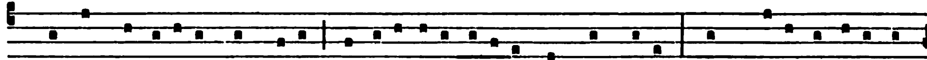
**1.** Quod di-xit et fe-cit : Saulum ut strauit, Paulum et statu-it Per Verbum su-um incarna-tum, per quod fecit et secu-la.

**2.** Quod dum inpugnat, audi-vit : « Saule, Saule, quid me persequе-ris ? Ego sum Jhe-sus; du-rum est tibi, ut re-calcitres stimulo. »

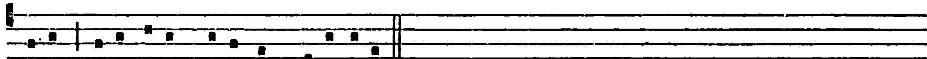


**3.** A faci- e Domini mo-ta est terra, contremu- itque mox et qui- euit, Dum cogni-to credi-dit

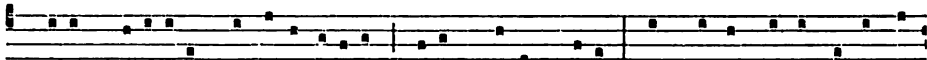
Domino Paulus, persequi cessans conchris-ti- anos.



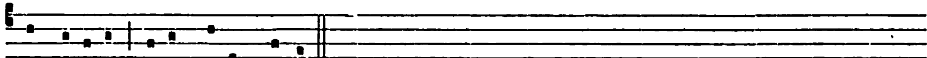
**4.** Hic lingua tu-orum est canum, ex in-imicis redi- ens ad te, De- us, Dum Paulus in ore om-



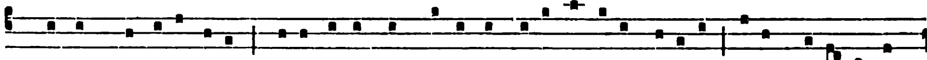
ni- um sacerdotum iura dat preceptorum ;



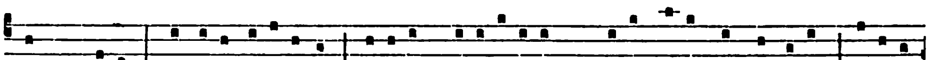
**5.** Docens cruci-fixum non esse a-li- um preter Christum De-um, cum Patre qui regnat et San-



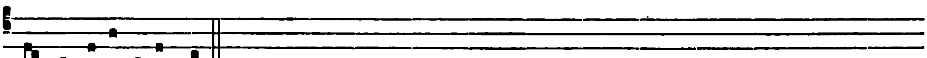
cto Spi-ri-tu, cuius testis Paulus.



**6** Hic lingua sacerdotum more canis dum perlinxit, legis et euange-li- i du-os mo-la-res in



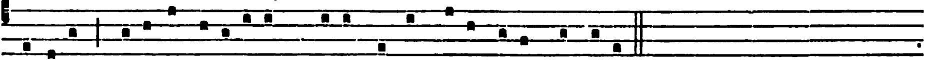
his contri-tos ; Corro-sit uniuersas speci- es medi-cina-rum, quibus curantur sauci- i, re-fici-



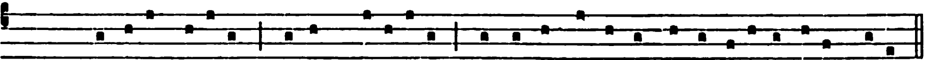
untur enutri- endi.



**7.** Quo docente De- um, ma-re uidit et fugit, Jordanis conuersus est retrorsum. Qui-a turba



genti- um, re-licto ui-ti- orum profundo, Og rege Ba-san confuso.



**Finale.** Te so-lum adorat Christum cre-a-torem, teque cognoscit in carne uenisse redemptorem.

Pierre Aubry.



# LA MUSIQUE RELIGIEUSE AU MOYEN-AGE

## (ÉTUDE HISTORIQUE)

*(Suite)*

---

Au Moyen-Age, vers le XIII[e] siècle, on a destiné cet introït aux fêtes de plusieurs martyrs pendant le temps pascal (*Sancti tui*); tout en étant conservée à

sa place primitive, cette antiphonie solennelle garde en nos livres actuels l'usage qu'en fit le Moyen-Age.

Un chant qui, par son allure, se rapproche de l'introït, c'est la communion.

Ces deux genres d'antiennes, en effet, pour choisies qu'elles le furent plus tard, n'étaient primitivement qu'une antiphonie ordinaire. Pour la communion, on se servait dans toutes les églises du psaume 33, *Benedicam Dominum,* avec l'antienne *Gustate,* qui figure encore au huitième dimanche après la Pentecôte, dans notre rit romain actuel.

Les premiers organisateurs des liturgies substituèrent d'abord d'autres psaumes ou d'autres antiennes à l'usage primitif, pour les fêtes tout au moins; ensuite, comme je l'ai dit tout à l'heure, on se servit de divers passages des Ecritures; c'est à ce choix moins ancien qu'appartient la communion dominicale que les chanteurs vont exécuter.

Écrite sur un texte popularisé par saint Thomas d'Aquin, au XIIIe siècle, dans l'office du Très-Saint-Sacrement, elle fait partie de l'antiphonaire romain, sauf ses versets, dans la messe du treizième dimanche après la Pentecôte *(Panem de cœlo).*

*
* *

A côté de ces chants, de ces antiennes, d'une ornementation sobre, on trouve des pièces dans lesquelles la mélodie pure prédomine souvent : les répons du graduel, de l'alléluia et de l'offertoire. Nous réservons un exemple des plus ornées de ces mélodies pour la seconde partie de cette audition, mais nous ne pouvons passer sous silence toute une série de compositions, disparue depuis de longs siècles de la liturgie : les versets de l'offertoire.

L'office romain, cependant, en contient encore un, *Hostias et preces,* à la messe des morts. Dans le cours du Moyen-Age, certains autres versets furent, au moment de la disparition de ce genre, transformés en offertoires, tels : *Beata es* et *Recordare,* aux anciennes messes votives de la sainte Vierge.

L'époque antérieure paraît avoir donné l'exemple sur ce point, et il ne serait peut-être pas difficile de retrouver aux temps de la Septuagésime et du Carême plusieurs offertoires formés d'anciens versets, tels : *Domine, ad adjuvandum me,* au jeudi de la quatrième semaine de Carême [1].

La modification des usages liturgiques, des coutumes nouvelles ayant prévalu sur les rubriques de l'office, nous ont dès longtemps privés de ces morceaux remarquables. Quelque trope de circonstance y fut tout d'abord substitué, puis des motets en déchant, puis enfin la musique d'orgue. Sauf quelques cas où la liturgie le prescrit formellement, le chant même de l'offertoire a disparu de nos offices, et cependant, les compositeurs de l'antiquité chrétienne l'avaient revêtu de la plus grande splendeur : ils ne trouvent pas grâce devant les modernes.

Parmi celles de ces pièces non empruntées aux psaumes, figure la composition célèbre connue sous le nom d'offertoire de Job; choisie dans l'Ecriture au livre de ce nom, dont on fait lecture aux matines pendant le mois de septem-

1. Dom Pothier, *Revue du Chant grégorien,* juin 1896.

bre, elle fait entendre les plaintes pathétiques de Job, coupées par la déploration du chœur.

Voici du reste ce qu'en dit un auteur du IX[e] siècle, Amalaire, archidiacre de Metz, liturgiste et compositeur de talent, en faisant ressortir les répétitions des paroles dans les versets[1] :

« Les redites se trouvent, non dans la partie initiale, mais dans les versets. Au début, c'est le narrateur qui parle; les versets disent les plaintes de Job malade et dolent. Le malade, dont la respiration n'est ni libre ni forte, articule incomplètement et se répète souvent. L'auteur de ce chant, voulant évoquer à notre imagination Job accablé de maux, a multiplié les redites à la manière de ceux qui souffrent. »

Je me suis servi pour rétablir la mélodie de ce chant — on va l'exécuter — d'une transcription d'un manuscrit du XIII[e] siècle, rectifié d'après ceux des IX[e] et X[e] siècles de Saint-Gall et d'Einsiedeln publiés par les Bénédictins[2]. Dans la liturgie actuelle, le corps seul de cet offertoire, sans les versets, fait partie de la messe du vingt-troisième dimanche après la Pentecôte.

Vir e-rat in ter- ra Hus nomi- ne Job : simplex et re- ctus, ac ti-mens De- um :

quem satan pe- ti- it, ut ten-ta- ret : et da-ta est e- i po-te- stas a Do-mi- no

in facultates et in carnem e- ius : perdiditque omnem substanti-am ipsi- us,

et fi- li- os : carnem quo-que e- ius gravi ul- ce-re vulne- ra- vit.

℣. 1. U-ti- nam appenderentur pecca- ta me- a : u- ti- nam appen-

derentur pec-cata me- a, qui- bus i- ram me-ru- i :

et ca- la-mi- tas, et ca-la- mi-tas, et ca-lami- tas, quam pa- ti- or,

hæc gra-vi- or appa- re- ret. *On répète* Vir erat *ou* Perdidit.

℣. 2. Quæ est e-nim, quæ est e-nim, quæ est enim fortitudo me- a, ut sus-

1. *De Ecclesiasticis Officiis*, l. II, c. 39, dans Gerbert.
2. *Paléographie musicale*, t. I et IV.

ti-ne- am ? aut et fi-nis me-us ut pa-ti-en-ter a- gam ? aut fi-nis meus ut pa-ti-

enter a- gam ? *Vir erat.*

℣. 3. Numquid for-ti-tu- do la-pi- dum est forti-tu-do me- a ? aut ca-ro

me-a æ- ne-a est ? aut ca-ro me- a æ- ne- a est ? *Vir erat.*

℣. 4. Quoni- am, quoni-am, quoni- am non re-ver- te- tur o- cu-lus me- us,

ut vi- de- am bo- na, ut vide- am bona, ut vide- am bo- na, ut vide- am

bona, ut vide-am bo- na, ut vide-am bona, ut videam

bo- na. *Vir erat.*

Vous avez maintenant l'idée de ce qu'est, en musique liturgique, ce que j'appellerai le style classique.

« Simple et spirituelle [en] est la mélodie ; simple et spirituelle [en] est aussi l'expression. Comme elle, elle est d'un autre âge. Elle n'est point, comme dans notre musique, le résultat de la surprise, de la dissonance, de l'irrégularité ; elle ne s'attarde pas aux détails, elle ne s'attache pas à sculpter chaque mot, à fouiller dans le marbre mélodique les moindres nuances des mouvements de l'âme ; non, elle résulte de l'ordre général, de l'équilibre parfait, de l'harmonie constante de toutes les parties, du charme irrésistible qui se dégage de sa perfection. Discrète et mesurée, elle laisse à l'intelligence une large liberté d'interprétation [1]. »

*
* *

D'une merveilleuse pureté de forme, les œuvres de ce genre tentèrent, dans le cours des âges, l'inspiration de nouveaux compositeurs. Ils s'essayèrent, chacun dans leur style, à donner de nouvelles mélodies qui atteignissent à la perfection des anciennes.

Avant de passer à la troisième partie de cette audition, nous vous ferons

1. R. P. Dom Mocquereau, conférence prononcée à l'Institut Catholique de Paris. *Tribune de Saint-Gervais* et *Revue du Chant grégorien* (Grenoble), années 1896-1897.

connaître le genre de ces auteurs, que j'appellerai romantiques, au premier rang desquels brillent le bienheureux Notker et notre roi Robert le Pieux.

Ce dernier ne croyait pas déroger à la dignité royale en imitant Charlemagne, à qui l'on attribue l'hymne *Veni Creator*. Robert se plaisait en effet à faire exécuter soit à sa chapelle, soit à l'abbaye Saint-Denys, quelques-unes de ses compositions : la séquence *Sancti Spiritus*, pour la Pentecôte ; le répons *Cornelius centurio*, dont il offrit à Rome la mélodie au Pape comme oblation à l'offertoire ; l'autre répons en l'honneur des saints martyrs, *O constantia martyrum*, objet d'une amusante méprise de la part de la reine Constance, qui le crut composé en son honneur ; et surtout ce ravissant office de la Nativité de la sainte Vierge, composé en collaboration avec l'évêque de Chartres, Fulbert.

Toutes ces œuvres furent introduites dans les anciennes liturgies romano-françaises et ont en partie été conservées ou relevées par les grands Ordres religieux.

Vous goûterez, j'en suis sûr, le style du roi Robert en écoutant la gracieuse mélodie dont il revêtit le répons de Fulbert, *Ad nutum Domini*.

De tout autre caractère est le répons *Media vita*, chant grandiose qu'avaient inspiré à un compositeur de la *Scola* de Saint-Gall les terreurs du IXe siècle.

C'était de l'époque de Charlemagne que datait la renommée musicale de la célèbre abbaye, quand le chantre Romanus, envoyé à l'empereur par le pape Adrien, dut s'y arrêter malade, et y resta à la prière des moines.

On est redevable à Romanus de précieuses innovations dans la notation ancienne, destinées à faciliter l'exécution du chant. Après lui, Saint-Gall fut principalement illustré par les bienheureux Notker, Tutilon et Ratpert, dont on chanta longtemps les mélodies dans nos églises. C'est précisément à l'un d'eux, Notker, qu'est attribuée la composition — paroles et musique — du répons visé plus haut.

On doit convenir que le compositeur a su admirablement traduire le cri de détresse des populations de son temps. Elles étaient si éprouvées à la fois par les calamités naturelles et les horreurs de l'invasion, que des historiens postérieurs ont admis sans peine que les nations étaient alors pénétrées de la croyance à la fin prochaine du monde.

Aussi, cette époque de trouble passée, tout ce qui la pouvait rappeler frappait-il fortement l'imagination, à tel point que plusieurs conciles durent interdire le chant que vous allez entendre, comme impressionnant trop vivement les populations.

Aux siècles suivants, on en arriva à rendre le *Media vita* sujet de fables ridicules, et les gens crédules se racontaient gravement qu'il avait le pouvoir de faire mourir ceux contre qui on le chantait, tout en préservant de la mort celui qui l'exécutait ; bref, « l'envoûtement en musique », disait spirituellement M. Pierre Aubry, dans une récente conférence.

Tout cela n'empêcha pas ce répons d'être encore en usage à Paris et en d'autres églises de France au XVIIe siècle, quand il dut céder la place aux innovations des faux gallicans, sous l'influence des jansénistes. Les chanteurs vont l'interpréter avec le verset spécial de l'ancien rit romain-français, dont le texte et la mélodie m'ont été communiqués d'après les livres parisiens du XVIe siècle par un ami zélé et savant du chant grégorien : M. l'abbé Vigourel, directeur au grand séminaire Saint-Sulpice.

### III. — Les Offices populaires au Moyen-Age

LES TROPES ET LES SÉQUENCES

A la fin du IX<sup>e</sup> siècle, un nouvel élément, ou plutôt une forme nouvelle d'un élément ancien, vient apporter au chant ecclésiastique un regain de popularité : je veux parler des tropes et des séquences.

Les tropes sont des paroles explicatives intercalées dans un chant liturgique ; les proses et séquences, des mélodies originales primitivement chantées sur la vocalise finale de l'alléluia, que les chantres de Saint-Gall et de Metz s'étaient ingéniés à développer sans cesse.

Voici à quel propos il est fait pour la première fois mention de séquences avec paroles :

« Un jour, c'était vers l'année 860, un étranger se présenta à la porte de l'abbaye de Saint-Gall et y sollicita, d'une voix humble, cette hospitalité que les abbayes bénédictines ne refusent jamais. Cet étranger était lui-même un moine, et portait un gros livre sous son bras. Quand on lui demanda d'où il venait : « J'arrive, dit-il, de l'abbaye de Jumièges, qui a été dévastée par les « Normands. Mon livre est un antiphonaire ; le voici. »

« Les moines de Saint-Gall accueillirent l'étranger, et firent à son livre un accueil encore meilleur ; mais soudain, ils jetèrent un cri de surprise : les *sequelæ* de l'alleluia, ces *jubili* difficiles, ces vocalises compliquées, ne se chantaient pas dans l'antiphonaire de Jumièges de la même façon que dans les livres de Saint-Gall ; elle ne s'y chantaient pas sans paroles sur la dernière voyelle *a* du mot *Alleluia*...

« Il y avait à cette époque, dans l'abbaye de Saint-Gall, un jeune religieux du nom de Notker... homme d'étude et ...excellent musicien. Il fut ravi à la vue de l'antiphonaire de Jumièges ; mais, avec son regard attentif et intelligent, il se convainquit rapidement que les paroles du livre de Jumièges avaient déjà subi une fâcheuse altération et se prit sur-le-champ à en composer de nouvelles.

« Ce furent les premières proses[1]. »

Le bienheureux Notker composait donc des paroles pour les séquences ; son ami, le bienheureux Tutilon, s'employa de son côté à intercaler dans les chants principaux — à les *farcir*, pour employer l'expression reçue — des *tropes*, c'est-à-dire des paroles complémentaires.

L'usage des tropes se répandit si rapidement, qu'en peu de temps on chantait dans toutes les églises et les textes officiels et les interpolations ; un décret du pape Adrien II rendit même obligatoire, au moins pour les monastères, le chant de l'introït et du *Gloria* ainsi tropé en même temps que des séquences aux fêtes solennelles[2].

1. Léon Gautier, *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor* (3e édition, p. 281-282).

2. « Hic constituit per monasteria ad missam majorem in solemnitatibus præcipuis, non solum in hymno angelico *Gloria in excelsis Deo* cantare hymnos interstinctos quos Laudes appellant, verum etiam in psalmis Davidicis, quos Introitus dicunt, inserta cantica decantare, quæ Romani *Festivas Laudes*, Franci *Tropos* appellant... Melodias quoque ante Evangelium concinendas tradidit, quas dicunt *Sequentias*. » (D'après un ms. du *Liber Pontificalis* publié par Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le Chant ecclésiastique*, 1741.)

Ce qui pouvait paraître une innovation au point de vue liturgique n'en était point au fond. Le beau cantique que je viens de citer — *Gloria in excelsis* — portait primitivement un texte beaucoup plus court, et c'est, au rapport d'anciens écrivains, au IV[e] siècle seulement, en Occident, que le grand évêque de Poitiers, le docteur saint Hilaire, le compléta tel que nous le chantons maintenant. Ajoutons cependant que ce dut être d'après un texte grec déjà interpolé, que le courageux évêque avait pu connaître lors de son séjour en Orient[1].

A la même époque, quand saint Grégoire de Nazianze, le Théologue, est chargé de rédiger la profession de foi synodale des Pères de Constantinople, il prend pour fond l'antique symbole déjà complété à Nicée, et tel alors il est fixé, tel à peu près nous le disons encore.

Pour ne pas quitter l'Orient, ce sont de véritables tropes d'un texte célèbre d'Isaïe, que nous offre l'hirmos du rite grec, Ἠσαΐα χόρευε, destiné primitivement à servir d'antienne au cantique de la sainte Vierge, le *Magnificat*, Μεγάλυνει.

Voici le texte :

Ἠσαΐα χόρευε· ἡ Παρθένος ἔσχεν ἐν γαστρὶ· καὶ ἔτεκεν Υἱὸν τὸν Ἐμμανουὴλ, Θεὸν τε καὶ ἄνθρωπον· ἀνατολὴ ὄνομα ἀυτοῦ· ὃν μεγαλύνοντες· τὴν τεκοῦσαν μακαρίζομεν.

C'est-à-dire :

« Isaïe, conduis le chœur ; la Vierge concevra et engendrera un Fils, l'Emmanuel, Dieu et homme ; l'Orient (c'est-à-dire celui qui se lève) est son nom ; en le magnifiant, nous proclamons sa mère bienheureuse. »

Dans le même ordre d'idées, ce sont encore des tropes que les *hirmi*, les antiennes-types, du grand canon de saint André de Crète, et en général les plus anciens hirmi des odes canoniques.

En Occident, quand les docteurs des Gaules et de l'Espagne veulent écrire pour leurs églises des prières propres, une *inlatio*, une *contestatio*, un capitule, ils prennent fréquemment pour noyau de leurs compositions les vieilles et vénérables oraisons romaines, qu'ils allongent et enrichissent de véritables tropes[2].

Ne soyons donc pas étonnés que le IX[e] siècle vît se continuer l'usage de cet artifice littéraire, pour faciliter en premier lieu l'étude des mélodies sacrées.

La plupart des chants de la messe, l'épître même, certains répons de l'office de nuit, étaient ainsi traités.

L'*Inviolata*, par exemple, au caractère si pieux, n'est qu'une simple farciture écrite sur les vocalises que les musiciens du VIII[e] ou IX[e] siècle ajoutèrent au répons *Gaude Maria Virgo*, terminé précisément par les mots *inviolata permansisti*.

L'*Ave verum corpus* est également formé de tropes du beau *Sanctus* qui

1. Voyez l'étude sur ce sujet : *La Grande Doxologie*, étude critique dans la *Revue de l'Orient chrétien*, (4[e] année, n° 2, tir. à part).

2. Conférez ce texte de Walafrid Strabon (*De rebus ecclesiast.*, c. XXII) : « Et Galliarum ecclesiæ suis orationibus (celles de saint Gélase) utebantur, quæ adhuc a multis habentur, et quia tam incertis auctoribus *multa videbantur inserta*, et sensus integritatem non habentia, curavit B. Gregorius, etc. » A rapprocher du texte cité plus haut, *inserta cantica decantare*.

figure dans la plupart des livres de chant d'Eglise à la première messe des fêtes doubles[1].

Pour ces gloses, l'usage ancien était pour l'ordinaire d'alterner, de façon à ce que l'un des deux chœurs chantât avec les intercalations, l'autre lui faisant en quelque sorte écho avec les vocalises. Les *Kyrie eleison* farcis sont ainsi l'origine de nos *Kyrie* à longs traits mélodiques.

Les chanteurs vont en exécuter un dû au compositeur Tutilon, dont je parlais tout à l'heure. Selon l'habitude de son temps, il a employé dans le texte certaines expressions grecques alors reçues ; par exemple *Pneuma* pour *Spiritus, bagie* pour *sancte*, comme en d'autres endroits *Soter* pour *Salvator*, ou *sophia* pour *sapientia*.

L'usage de ce *Kyrie* ainsi tropé s'est conservé jusqu'à l'époque néfaste du XVIII[e] siècle dans plusieurs églises de France, et plusieurs éditions diocésaines en donnent encore la mélodie étrangement retouchée (*Kyrie fons bonitatis*).

*
* *

On comprend que nos pères, amis du changement et de la nouveauté, aient reçu avec enthousiasme de telles compositions. Les pièces farcies devinrent si populaires, que la langue vulgaire y remplaça parfois le latin, souvent « quintessencié et pédant »[2], des compositeurs de tropes.

Ainsi, pour la fête de saint Etienne, nous possédons une farciture célèbre, écrite en français pour l'épître. Elle n'a été publiée en entier qu'assez récemment, dans la *Tribune de Saint-Gervais*[3], par M. Pierre Aubry, chargé de cours à l'Institut Catholique.

Ces paraphrases étaient dites généralement par deux clercs en chape qui accompagnaient le sous-diacre à l'ambon ; quelquefois cependant, le chœur pouvait y prendre part, comme dans cette épître farcie pour le jour de Pâques :

*2 cl.* Ecce manu forti trivi re-tinacu-la mortis : Plaude cre-a-tu-ra, baratri iam despice-re iura.

*Cb.* I-bi confregit potenti-as, arcum, scutum, gladiumque et bellum, plaude cre-a-tu-ra, pei-i-

e-runt vincu-la du-ra. *2 cl.* Audi, ecce un-de. *Subdiac.* Lecti-o E-pistolæ be-a-ti

Pau-li Aposto-li ad Co-rinthi-os. Fratres expurga-te ve-tus fermentum, ut si-tis no-

1. San- ctus.

2. Léon Gautier, *loc. cit.*

3. Mars 1897.

va conspersi-o, sicut es- tis azymi. *Cb.* Canta-te Dómino canticum novum allelu-ia :

quia mira- bi-li-a fecit. *2 cl.* Audi, ec-ce unde. *Subd.* E-tenim Pascha nos-trum immo-la-tus

est Christus. *Cb.* Res mira, res nova, res sancta. Laudate Dominum omnes angeli e-ius :

laudate e-um omnes virtutes e-ius : dragma reper-ta, plaude cre-a-tu-ra, de-a sic plaudenda

fu-tu-ra. I- taque epulemur, non in fermento vete- ri, neque in fermento ma-li-ti-æ, et

nequi-ti-æ ; sed in a-zymis sinceri-ta-tis et ve-ri- ta-tis. *Cb.* Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-

lu- ia.

*(A suivre.)* A. GASTOUÉ.



# ÉTUDE PALESTRINIENNE

## COMMENT ON COMPOSAIT UNE MESSE AU XVIe SIÈCLE

*(Suite)*

Les autres thèmes empruntés à Mouton ne jouent plus un grand rôle comme le dernier dans la messe ; ils y apparaissent rarement. Mais à l'un d'eux nous devons une mention spéciale. C'est le thème H :

H

Et pasto-res di- cen- tes.

qui, par sa rareté même, fait un superbe effet au premier *Jesu Christe* du *Gloria* :

Soprano :

Je- su Chris- te.

La partie de contre-ténor (alto) du motet de Mouton renferme encore un fragment mélodique absolument secondaire dont Moralès tire encore parti :

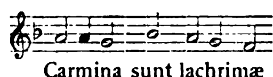
Cibus et lac virgi-num.

Nous le trouvons dans le *Christe eleison* comme thème secondaire au ténor :




et au *Gratias agimus* du *Gloria*, où il prend une grande importance dans toutes les parties, au *Miserere nobis*, au *Et unam sanctam catholicam*, etc.

Autre thème important, que nous nous garderions d'omettre, c'est le fragment suivant de Mouton :




qui donne matière à un magnifique *Tu solus altissimus*,




échangé entre toutes les parties et qui revient notamment au *Miserere nobis* du premier *Agnus* à la partie de première basse.

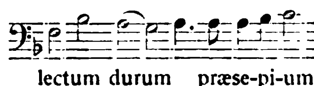
Nous touchons à la fin, bien que je ne veuille nullement présenter ce travail comme définitif; bien des choses resteraient à trouver encore, j'en suis sûr, et dans les pures formules de remplissage, par exemple, les similitudes sont constantes.

Voici un dernier thème que Moralès a toujours enrichi d'une anacrouse, notamment au *Cruxifixus* du *Credo*.




et au *Dona nobis pacem* du troisième *Agnus*, mais le rapport est assez lointain.

Du même genre, nous pourrions signaler le




qui pourrait être rapproché du beau contresujet initial du *Credo*. Mais il faut bien laisser une part d'invention à Moralès, son bagage étant assez mince, avouons-le. Devons-nous lui en faire un crime? A notre époque moderne, où chaque compositeur regarde d'un œil jaloux les plus piètres productions mélodiques de son imagination comme l'expression la plus saisissante de son *état d'âme*, on ne comprend pas un mode de composition aussi dénué de toute participation individuelle, autrement que dans l'habileté d'écriture, dans la recherche de l'assemblage harmonique et du contrepoint. Est-ce nous ou Moralès qui avons tort? Est-ce Moralès qui nous est supérieur? Je n'oserai formuler complètement ma pensée, de peur de me faire anathéma-

tiser, mais je ne cacherai pas que j'ai le plus grand respect et la plus vive admiration pour les *constructeurs* et non pour les improvisateurs faciles et les fabricants de mélodies sensitives pour femmes névrosées. Ceux-là mêmes obéissent, sans le savoir, à l'évolution et jouent de matières sonores que nous appellerons formules et qu'ont créées pour eux, à leur usage de marquetiers musicaux, les seuls génies, tant je crois que ceux-là seuls *créent*. Un César Franck, à notre époque, a été un admirable créateur de formules mélodiques nouvelles, comme Schumann l'a été et d'autres encore. Ce n'est pas que je veuille dire que Mouton fut un génie ; qui nous dit que tous ces thèmes que nous lui attribuons ne sont pas du fond grégorien, ou tout au moins populaire monodique? le thème initial, thème A, l'est certainement, et d'autres peut-être.

Quatre génies me semblent émerger de l'école du XVIe siècle : Josquin des Prés, Roland de Lassus, Palestrina et Vittoria, et à des points de vue bien différents, pourquoi ? parce que leur *mélos* a un caractère purement individuel ; mais n'allons pas dire *expressif*, au sens passionnel, sauf Lassus, qui fut un terrible anarchiste pour son temps et le plus grand des quatre peut-être, au point de vue de l'invention. Mais retenons une chose, c'est que ces maîtres attachaient tellement peu de prix aux *idées* dont ils se servaient, qu'ils les considéraient comme de simples formules sonores, assez semblables aux *locutions du discours* qui appartiennent à tous. La pensée, l'expression, pour eux, devaient tout au plus se dégager de la combinaison de ces thèmes entre eux, si toutefois ils y appliquaient un sentiment quelconque, sauf dans certains motets que je dirais madrigalesques et qui ouvriront le champ à l'expression et à l'art du théâtre.

Ces musiques devaient leur paraître des cathédrales sonores dans les cathédrales, des vitraux transparents devant les vitraux, assez semblables à ces tabernacles, fleurs d'architecture, fouillés comme des bijoux ciselés et qui à Nuremberg s'élèvent si haut qu'ils sont obligés d'incliner leurs clochetons de dentelle comme la crosse d'un évêque sous l'arête de la voûte, architecture dans l'architecture, qui, comme le tabernacle, est d'un métal plus précieux, plus subtil que l'argent, plus brillant que l'or. Nous ne sommes plus *au point* pour juger ces œuvres et nous ne savons plus penser ce que pensaient ces hommes, nous en devinerons à demi leurs secrets, mais leur *état d'âme* le revivrons-nous jamais ? Qu'en faut-il retenir ? c'est qu'ils ont créé à côté du plain-chant, art impersonnel et purement plastique, un autre art plus riche, mais de même essence dans le fond et merveilleusement approprié à sa fin. Que faut-il de plus pour maintenir une tradition, et pourquoi, tout en cherchant à deviner leurs secrets, n'essayerions-nous pas de poursuivre leurs voies glorieuses en employant nos moyens d'action et nos forces ? Pour cela, il faut se dégager des préjugés modernes, ne pas rechercher l'expression à outrance et *croire* en cette forme qui doit être notre *Credo* artistique en matière de chant religieux.

CH. BORDES.

# LA SCHOLA EN AVIGNON

Les belles fêtes de la *Schola* en Avignon, en août dernier, ont, comme nous l'avons déjà fait pressentir, porté des fruits. Si nous n'en avons pas parlé encore, c'est que nous attendions que les nouvelles fondations aient pris corps et que l'œuvre soit sur le chantier. Nous ne pouvons savoir quel avenir lui est réservé, mais, pour le moment, notre Schola existe, modeste il est vrai, cependant pleine de promesses, car sa première forme a été *pour les enfants*, cette maîtrise que S. G. Mgr Sueur sollicitait de nous et que, malgré bien des embûches, nous avons pu mettre debout. En voici l'historique.

Pressé par l'administration des domaines, propriétaire de l'immeuble dit « Maîtrise de la Métropole », qui exigeait que la destination primitive lui soit rendue sauf à s'en voir retirer la jouissance, Mgr Sueur, avant même que le projet des fêtes de cet été ait été élaboré, avait demandé à la *Schola* de l'aider à ressusciter son antique psallette, dont le passé fut si glorieux (nous le saurons un jour) et à rendre à la ville d'Avignon, si belle et si artistique, un beau fleuron de son antique couronne : son ancienne maîtrise. Nous nous y employâmes donc de notre mieux; et, dans le but d'attirer l'attention sur Avignon et de le désigner comme centre de notre action dans le Midi, nous donnâmes nos fêtes. On sait quel en fut le succès; elles ne pouvaient point rester infécondes : la création de la maîtrise fut donc décidée; et sur place, pendant tout le mois de septembre, M. Ch. Bordes y travailla sans relâche. La fondation ne se fit pas d'elle-même et, sans la courageuse initiative de Mgr Sueur et l'inaltérable confiance des organisateurs, le projet, sapé de toutes parts, aurait couru de grands périls. Car, il faut bien le dire, si des hommes de goût et d'initiative comme M. Tracol, M. Goudareau, M. de Courtois, M. l'abbé Chassang, M. l'abbé Aurouze s'y employaient si activement en Avignon, et assistaient M. Bordes, d'autres initiatives travaillaient à une tout autre tâche. Jusqu'à présent, rien n'y a fait. Grâce à la bonne volonté des Chers Frères, M. l'abbé Chassang et M. Bordes purent, à la rentrée des classes, examiner près de trois cents enfants des écoles libres; quarante environ furent retenus et les parents pressentis; tous ou presque tous acceptèrent : la maîtrise était fondée. Tandis que M. Bordes promettait à Monseigneur le concours de M. Gastoué, et consentait à s'en priver à la *Schola* de Paris, Monseigneur assurait à la maîtrise un directeur de la musique, M. l'abbé Chassang, et un professeur primaire, M. Eymieux; nous y ajoutâmes comme répétiteur de solfège, et sur sa sollicitation, M. Fabrique, alors organiste du grand orgue de la Métropole, à qui l'on conservait sa fonction, logé par miséricorde, lui et sa famille, dans les locaux inoccupés de la maîtrise, en attendant qu'ils soient réaffectés.

Nous n'occuperons pas nos lecteurs des douloureux événements qui se sont passés. Paix aux morts. On a voulu, dans un but facile à comprendre, incriminer la *Schola* et nous rendre responsables de ce qui s'était produit; nous sommes prêts à répondre et demandons même à y être sollicités, mais autrement que par de basses calomnies insérés dans des revues hostiles dont

les manœuvres sont trop claires et auxquelles nous sommes décidés à ne pas répondre. Tous les gens de bonne foi d'Avignon comme de Paris ont jugé sainement, cela nous suffit.

L'organiste de la Métropole disparu, il fallut le remplacer, et c'est nous qui fûmes sollicités à ce sujet par le Chapitre. Nous n'avions personne sous la main à la *Schola*, nos élèves un peu formés étant encore trop jeunes ou voulant rester à Paris. Ce ne fut donc pas pour placer *une de nos créatures* que nous avions *intrigué*. Force nous fut de le chercher au Conservatoire, et notre choix tomba sur un élève d'harmonie de M. Théodore Dubois et de MM. Widor et Guilmant pour l'orgue : M. Imbert, méridional d'origine et excellent musicien; et ce ne fut pas sans peine que nous lui fîmes accepter d'être titulaire d'un orgue injouable ou à peu près, plus préhistorique encore que celui de Saint-Gervais, et sur lequel il doit jouer deux offices canoniaux par jour, travail absolument assujettissant et fort peu rémunéré. Voici donc cette place si enviable pour laquelle nous tuons les gens, alors qu'au contraire nous cherchions à tirer parti le mieux possible de l'orgue et de l'organiste que nous croyons l'un à l'autre immuables pour de longues années encore!

L'ouverture des cours de la maîtrise, retardée par tous ces pénibles événements, eut lieu vers la fin de novembre et dans un local à peine approprié. Vingt-sept enfants se présentèrent à M. l'abbé Chassang et à M. Gastoué, et les classes commencèrent aussitôt. Ils sont plus de trente maintenant.

Il nous fut donné, le dimanche 12 décembre, d'assister aux vêpres de la Métropole d'Avignon, et de constater les premiers essais de la maîtrise; les voix d'enfants, peu aguerries encore, mais particulièrement jolies, chantèrent aux complies et au salut diverses antiennes et répons, mais ce qui m'enthousiasma, ce fut le chant des élèves du grand séminaire, que façonne si merveilleusement M. Gastoué, car M. Gastoué, tout en étant professeur à la maîtrise, l'est également au grand et au petit séminaire : il a ainsi réuni dans sa main tout l'avenir du diocèse, et si j'y ajoute qu'au petit séminaire de Sainte-Garde, seconde maison du diocèse, un prêtre jeune et dévoué aide merveilleusement M. Gastoué dans sa sphère d'action, c'est dire que, si l'état actuel des choses se maintient, c'est dans dix ans le *chant grégorien* dans toutes les paroisses, chanté à la romaine, prononcé à l'italienne, Mgr Sueur donnant l'exemple à ses chanoines et à ses séminaristes. On ne chante plus qu'ainsi à la chapelle du grand séminaire et aux maîtrises du petit séminaire et de la Métropole, et voici qu'on parle que le mouvement serait suivi dans les classes par les professeurs eux-mêmes. Attendons et espérons. Avec des hommes comme M. Gastoué, qui, à la douce persuasion, allient une volonté, une logique incomparables, on peut s'attendre à tout, surtout quand, au-dessus de lui, un prélat éclairé et pieux l'encourage, et que des amis sûrs et dévoués l'assistent.

Nous attendons beaucoup de la présence de M. Gastoué à Avignon; il y a réussi à merveille, et nous savons qu'il a découvert, sur l'ancienne maîtrise et dans les bibliothèques, des documents des plus intéressants dont nos lecteurs auront la primeur. On verra que la *Schola* a eu la plus heureuse des intuitions en allant à Avignon chercher un centre d'action. Sous cette cendre encore tiède, au chaud soleil de Provence, elle a trouvé des braises vivantes qui alimenteront son foyer, et utilement. D'autres y ont trouvé des brandons

de discordes ; nous craignons fort qu'ils s'y brûlent : il y a des objets qui sont difficiles à prendre avec les doigts ; c'est de ceux-là que ces messieurs aiment à nous gratifier, mais nous n'en avons cure.

La fondation actuelle de la *Schola* ne se borne pas à la maîtrise de la Métropole, elle a fondé en ville une *école de chœurs* pour les jeunes gens, qui a déjà fait merveilleusement ses preuves. Comme le dit le programme, elle a été créée pour assister MM. les Curés dans les cérémonies religieuses et prêter son concours aux manifestations d'art classique et de tendances élevées au concert, et c'est là que nous l'avons vue à l'œuvre, dans cette magnifique exécution du premier acte d'*Alceste* avec orchestre, sous la direction de M. Vincent d'Indy, et à laquelle la magnifique voix de Mme J. T..., d'Avignon, prêtait son si précieux concours. M. Imbert et M. Gastoué se partagent la direction de cette école, M. Imbert pour la musique, M. Gastoué pour le chant grégorien. Nous entendîmes aussi cette phalange d'exécutants à l'église des Carmes, au récital d'orgue que voulut bien donner au profit de l'œuvre M. Guilmant, assisté de M. Ch. Bordes pour la direction, le jeudi 17 décembre. Plutôt que de donner le compte rendu de ces deux mémorables séances, auxquelles nous eûmes le bonheur d'assister, nous préférons insérer ici un excellent article que voulut bien nous envoyer le trop modeste M. Goudareau compositeur avignonnais distingué, président du comité de patronage de notre *Schola* avignonnaise.

Dans l'allocution prononcée aux fêtes de la *Schola* paroissiale de Saint-Jean-de-Luz, le 25 septembre dernier, M. Camille Bellaigue s'exprimait ainsi :

« ... Plus d'une fois, dans nos paroisses parisiennes, j'ai souhaité qu'une grand-messe ne fût pas chantée comme un grand opéra — ou comme un opéra-bouffe, — qu'on ne donnât pas un concert autour d'un cercueil, et qu'un pèlerin, entrant dans la basilique de Montmartre, n'y fût point reçu par les accents chaleureux mais *déplacés* de l'ouverture d'*Obéron*... »

A Avignon, dont je vais parler à propos d'art profane et de musique sacrée, on sait mettre l'*art en place et à sa place*. Il est vrai que la maxime chère au maitre Vincent d'Indy est pratiquée par lui-même au sein de la Société symphonique dont il est le président d'honneur, et que l'ouverture d'*Obéron* a été donnée au concert du dimanche 17 décembre, sous sa direction, avec une *chaleur* vraiment communicative.

L'ouverture de Weber était bien à sa *place* en ce milieu surchauffé d'enthousiasme par l'auteur de *Fervaal*, qui en a donné le beau prélude et qui a fait connaître aux Avignonnais, dans le 5e concerto en *mi* ♭ de Beethoven, une pianiste toute jeune, mais de très grand avenir, Mlle Selva, qui a déjà visité les grands centres musicaux, et que Paris retiendra quelque jour.

Mais que dire de la tentative vraiment hardie, et couronnée d'un plein succès, que M. d'Indy vient de faire à Avignon ? Avec une science, un tact artistique, une patience et une persévérance que rien ne pouvait lasser, il a fouillé les casiers poudreux des bibliothèques, et après avoir comparé les textes et mis en ordre les parties d'orchestre du premier acte de l'*Alceste* de Glück, il est venu, la partition sous le bras, s'installer dans la ville des Papes pour y mettre à l'étude ces pages immortelles de déclamation lyrique. Au bout de quinze jours tout était prêt, et la répétition générale annonçait pour le lendemain un triomphe éclatant qui ne s'est point démenti. *Audaces fortuna juvat*. Ah ! c'était bien là le cas. Chœurs, soli, orchestre, ont été conduits à la victoire par le chef éminent qu'est M. d'Indy. Il a trouvé en Mme J. T., au timbre de voix superbe, l'Alceste vraiment rêvée pour mettre en relief le principal rôle du chef-d'œuvre.

Est-ce là de la bonne et vraie décentralisation ? Ah ! oui, certes, et l'on attend

encore à Paris une reprise d'*Alceste*, qu'on n'y a pas donnée depuis près d'un demi-siècle.

*
* *

Mais voici M. Alexandre Guilmant qui passe de l'orgue de la Trinité à celui de la cathédrale de Valence qu'il inaugure, pour aboutir à Avignon où la fondation de la maitrise l'attend, et où l'orgue de Saint-Symphorien le sollicite. C'est pour le 17 décembre que son récital est promis, et au jour dit, le maitre est aux claviers, entouré des chœurs préparés et dirigés par M. Ch. Bordes qui a décidément un faible pour la nouvelle création d'Avignon, comme un père pour son nouveau-né, — aidé dans sa tâche par M. Gastoué, que les Avignonnais ne voudront plus rendre à la *Schola* de Paris.

M. Guilmant nous envoie M. Imbert, son élève, et nous le laisse. Mais il y a mieux encore : le maitre se donne à nous, et le voilà en communication avec le bel auditoire qui se presse aux pieds de la tribune et envahit la vaste nef. L'organiste incomparable joue avec sa science profonde, son style impeccable : le prélude et la fugue en *mi* ♭ de J.-S. Bach, l'*Andante cantabile* de la 4e symphonie de Widor, la fugue en *ut* de Buxtehude, la pastorale de César Franck, et parmi ses propres œuvres, la Sonate (op. 86), *Marche funèbre* et *Chant séraphique*.

M. Guilmant se livre ensuite à un merveilleux travail d'improvisation sur un thème extrait des noëls de Saboly, un Avignonnais.

Les chœurs font entendre un admirable motet de César Franck : *Domine non secundum*, — le *Domine convertere* de Roland de Lassus, — et deux pièces capitales : *Arioso* extrait de la cantate n° 72 de Bach, où Mme J. T..., la grande interprète d'*Alceste* au concert symphonique plus haut mentionné, se fait entendre en solo, — enfin, la déploration finale de la *Fille de Jephté*, dont le superbe organe et le grand talent de Mme J. T... font valoir le monologue si émouvant, auquel répond la voix affaiblie et pleine de charme de l'écho.

Au salut, avant la bénédiction du Très-Saint-Sacrement, audition des motets suivants : *Jesu dulcis* de Vittoria, *Benedicta es tu* de M. de La Tombelle, *Tantum ergo* de S. Bach, Litanies (chœur alterné) de Ch. Bordes, d'un tour populaire délicieux.

Frescobaldi fournit à M. Guilmant l'occasion de briller dans une *Passacaille* qui est le dernier adieu du grand artiste avant le silence qui va régner dans la maison du Seigneur.

Ainsi s'est terminée cette semaine, où, du dimanche au jeudi, l'*art profane* et la *musique sacrée* se sont succédé avec un éclat inusité en cette ville d'Avignon, mettant plus que jamais en honneur la maxime si vraie : *L'art en place et à sa place.*

A M. Guilmant, à M. d'Indy, à M. Bordes, cette vaillante trilogie, s'il est permis de s'exprimer ainsi, en qui se résument le passé, le présent et l'avenir de la *Schola Cantorum*, les remerciements des citoyens d'Avignon pour la vigoureuse poussée artistique qu'ils savent ainsi généreusement donner à leur vieille et glorieuse cité.

J. G.

Entre les deux exécutions eut lieu dans les salons de l'archevêché, et sous la présidence de Mgr l'Archevêque, la séance de formation du comité de patronage de l'œuvre locale. Nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter au *Courrier du Midi* le compte rendu de cette séance, il mettra nos amis au courant de l'organisation pratique de notre fondation.

« Profitant de la présence simultanée dans notre ville de MM. Guilmant, Vincent d'Indy et Ch. Bordes, les éminents directeurs de la *Schola Cantorum* de Paris, Mgr l'Archevêque a voulu réunir, dans les salons de l'archevêché, un *comité de patronage* qui devra assurer l'avenir de la *Schola* déjà fondée à Avignon.

Cette *Schola*, dont le but est de fournir à la Métropole une maîtrise permanente et aux paroisses une maitrise d'enfants, des chantres et des choristes, donne déjà, par les résultats acquis en fort peu de temps, sous l'habile direction de M. l'abbé Chassang, maitre de chapelle de la Métropole, de M. E. Gastoué, directeur des études grégoriennes, de M. Imbert, professeur d'harmonie et organiste de la Métropole, de fort belles espérances.

M. Alex. Guilmant, le distingué président de la *Schola* de Paris, a tenu à assurer Sa Grandeur de son dévouement personnel et de celui de ses amis, dans un discours dont nous ne pouvons nous empêcher de rappeler au moins quelques passages. Après avoir remercié Monseigneur et tous les membres présents de leur sympathie et de leur dévouement à la cause du relèvement du chant sacré et de la musique religieuse, il ajoute :

« En choisissant Avignon comme centre d'action, la *Schola Cantorum* n'a voulu que rechercher un cadre en harmonie avec l'art qu'elle s'est donné pour mission de faire revivre et aimer, et dont le passé glorieux était un sûr garant de l'avenir...

« Nous sommes venus, riches de notre seule bonne volonté et confiants dans l'accueil bienveillant d'une population où le sens artistique est une chose reconnue, un legs des aïeux, où il n'y a qu'à agir pour voir se presser dans ses églises ou dans ses salles une foule avide de beautés vibrantes et communicatives.

« Votre présence, Messieurs, aux côtés de votre dévoué Archevêque, est une preuve nouvelle de votre désir de seconder tout ce que les initiatives locales ou extérieures peuvent entreprendre pour le développement artistique de votre belle cité. La *Schola*, en effet, n'a pas de plaisir plus doux que de voir les initiatives locales se grouper pour favoriser la diffusion de l'art. C'est pourquoi elle a cherché le plus possible à user de toutes les forces de la cité pour les mettre au service, non de sa cause propre, mais de celle de tous, car l'art appartient à tous...

« Mon ami Bordes vous dira tout à l'heure ce qu'il rêve pour Avignon, et après ce qui a été commencé, ce qu'il reste encore à créer pour que l'œuvre soit complète chez vous et par vous.

« Pour ma part, je souscrirai toujours à ce que lui dictera son initiative, car je l'ai vu à l'œuvre : de rien il a fait quelque chose, et avec rien il est arrivé à nous grouper à la *Schola* de Paris plus de 60 élèves, dont une trentaine d'enfants ou jeunes gens, nourris, logés et instruits à la *Schola*, sont absolument à la charge de l'œuvre, je devrais dire, à sa charge, car lui seul préside aux ressources et je puis me porter garant de son désintéressement et de sa foi dans l'avenir, deux forces avec lesquelles il faut toujours compter. Il rêve, parait-il, d'instituer en Avignon une école secondaire musicale à l'instar de celle de Paris, qui nous préparera des élèves pour la division supérieure où mon ami d'Indy et moi nous professons.

« Ce serait, je crois, un bienfait pour le Midi. Il nous a déjà privés, à votre profit, de notre meilleur professeur de chant grégorien, M. Gastoué; les circonstances ont voulu qu'il nous enlève encore un de nos professeurs de clavier et d'harmonie, M. Imbert, mon élève, élève de M. Théodore Dubois, pour vous le donner, Monseigneur, comme organiste de votre Métropole, alors qu'il nous était bien utile à Paris.

« Bientôt il nous enlèvera tout au profit d'Avignon. Nous savons d'une part l'accueil bienveillant que vous avez bien voulu faire à ses professeurs; nous portant, d'autre part, garants des services qu'ils peuvent rendre, nous accédons de bon cœur à ces sacrifices nécessaires, sûrs qu'ils serviront utilement la grande cause artistique à laquelle je sais que vous voulez consacrer votre activité et votre patronage.

« Merci donc encore une fois, Monseigneur, Messieurs, de tout ce que vous voulez et voudrez bien faire pour le relèvement du chant religieux et de la musique sacrée, et soyez assurés que la *Schola Cantorum* tout entière et son président tout le premier vous seconderont de leur mieux avec le désintéressement le plus complet et une bonne volonté à toute épreuve. »

Après avoir chaudement remercié M. Guilmant, Mgr l'Archevêque développe ses intentions au sujet de la *Schola* avignonnaise. L'enseignement littéraire et musical y

étant donné d'une façon absolument gratuite, il demande aux membres du comité de vouloir bien l'aider à constituer son budget en prenant chacun à sa charge une ou plusieurs parts de fondateur. Lui-même s'engage le premier à fournir personnellement le traitement d'un professeur ainsi que deux parts de fondateur.

Chaque part de fondateur consiste en une bourse annuelle de 500 fr., destinée à assurer pour un an l'entretien d'un élève à la *Schola*.

Le bienfaiteur qui s'engage à fournir cette bourse, soit par donation personnelle, soit par souscriptions recueillies par lui, portera le titre de membre fondateur et aura droit à deux places réservées à tous les offices, concerts, conférences donnés par la *Schola*, au cours de l'année.

Les membres fondateurs qui assistaient à cette réunion ou avaient assuré de leur concours sont :

Les membres du comité d'action déjà constitué : M. le Vicaire général Cussac, M. le Chanoine Lautier, M. Tracol, M. de Courtois de Pelissier, M. l'abbé Aurouze, M. le Chanoine Sylvain, M. l'abbé Chassang, M. Vincent d'Indy, M. Charles Bordes, M. Gastoué, M. Imbert, M. Bouic, M. Goudareau, M. Le Gras, auxquels étaient venus s'ajouter MM. Palun, Florent, Guillaume, du Laurens, Jules Roux, Jules de Terris, J. Thomas, Dr Monier, comte d'Adhémar, Joseph de Terris, Jules Pernod, Joseph Pons, de Logère, d'Oléon, MM. les Curés de Saint-Agricol, Saint-Pierre, Saint-Didier, Saint-Symphorien.

A l'issue de la séance, Mgr l'Archevêque fait part du désir qu'il a d'offrir la présidence du comité de patronage à M. A. Palun. Seul, le candidat, alléguant ses nombreuses occupations, lutte contre l'unanimité, pour se soustraire à cet honneur, qu'il fait décerner à M. J. Goudareau, notre sympathique et distingué maëstro. Il ne veut accepter pour lui que le titre de vice-président, et pour prouver son dévouement, s'inscrit pour deux parts en tête de la liste de souscription ouverte par Mgr l'Archevêque et par la *Schola* de Paris, qui souscrit déjà cinq parts.

Comme on le voit, la fondation avignonnaise est en bonne voie; la sympathie et le dévouement qu'ont manifestés pour elle tous ceux qui ont assisté à cette réunion, nous font espérer pour elle un avenir brillant et prospère.

Telle est à l'heure actuelle l'état de formation de la *Schola* d'Avignon. Ce n'est, certes, qu'un commencement; nous pensons que les assises en seront solides et que l'édifice s'élèvera peu à peu et saura résister aux attaques du dehors. Au dedans, il y a de solides courages, et des hommes précieux s'y dévouent. Tout d'abord, M. J. Tracol, le notaire mélomane qui a fait des prodiges avec sa fondation si belle des *Concerts symphoniques* d'Avignon et qui est si dévoué à notre œuvre; M. l'abbé Aurouze, l'âme de nos fêtes d'août, toujours prêt pour tout ce qui est grand et généreux, et qui se dépense sans compter; le bon et excellent abbé Chassang, le délicat compositeur que nous connaissons tous et que nos petits diables de Provençaux subtils et turbulents ne font pas sortir encore de ses gonds, M. J. Goudareau, M. de Courtois de Pelissier, M. Palun, le Mécène avignonnais, et tant d'autres encore, les excellents Curés de la ville, qui se réservent peut-être un peu dans leurs prévisions, affaire de clocher, sauf le si dévoué et aimable abbé Romette, curé des Carmes, à qui nous devons déjà tant, et enfin nos artistes exilés, MM. Gastoué et Imbert, qui prennent tant et si bien leur exil, qu'ils attendent de nous d'autres compagnons pour travailler sur le chantier l'an prochain, pour constituer la *Schola secondaire* à l'instar de celle de Paris, avides qu'ils sont de prouver que notre action est pacifique et féconde et qu'on ne saurait être trop unis pour faire le bien.

Afin d'aider au développement de l'œuvre locale, les Chanteurs de Saint-

Gervais, de passage dans le Midi en janvier, s'arrêteront à Avignon, pour y donner au profit de la *Schola* un concert et une messe. Unis avec l'école des chœurs et le chœur des dames de la ville, ils exécuteront le *Cantique de l'Avent* de Schumann, qui, à Avignon comme partout, nous en somme sûrs, remportera le plus grand succès.

JEAN DE MURIS.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

**Saint-Gervais.** — Les Chanteurs de Saint-Gervais ont exécuté, le jour de Noël, à la messe de minuit, la messe *du Pape Marcel* de Palestrina, et divers motets, tropes et noëls anciens. A la messe du jour, la belle messe *Quœramus cum pastoribus* de Moralès, qui fait l'objet d'une étude analytique, actuellement en cours dans la *Tribune*; aux vêpres, des faux-bourdons anciens, et des motets modernes au salut. Inutile de revenir sur ces exécutions périodiques, qui soutiennent si bien notre propagande et qui *prouvent* l'excellence de nos principes. Les voix d'enfants de la *Schola* font maintenant une partie dans l'ensemble et corsent à merveille la sonorité des chœurs. L'exécution de Noël a été très goûtée, et les Chanteurs y ont trouvé carrière à un nouveau succès.

**Saint-Eustache.** — Le premier des grands oratorios mensuels de Saint-Eustache a été exécuté le 18 janvier dernier, sous la direction de M. Eugène d'Harcourt. On a beaucoup parlé, ces derniers temps, de ces oratorios; on s'est ému en haut lieu, aussi bien à l'Archevêché que dans les hautes sphères gouvernementales, de cette manifestation d'art religieux, quelque peu en dehors de nos habitudes, et partant susceptibles d'être critiquées par nos dirigeants, aussi bien religieux que civils. Loin de blâmer l'autorité ecclésiastique, je comprends qu'elle se soit justement émue devant le tableau tiré au noir qu'on lui aura certainement présenté devant les yeux ; mais l'attitude respectueuse du public, comme le succès, auront peut-être déterminé un courant d'opinion contraire à celui des premiers jours. Pour moi, l'oratorio, et celui de Haendel en particulier, ne sont pas pour l'église, et j'avouerai que je suis toujours choqué à l'église de l'exécution de toute musique qui n'a pas sa place dans la liturgie, sa raison d'être; les soli me sont particulièrement désagréables, perdus qu'ils sont sous ces immenses voûtes et avec ces orchestres souvent grêles et sonnant mal. Cela dit, je dois reconnaître que la tentative de M. d'Harcourt est fort intéressante et mérite d'être louée hautement.

Si l'autorité ecclésiastique a eu une certaine raison de s'élever contre ces manifestations et ne les autoriser qu'à son corps défendant et sous toutes réserves, je comprends moins l'intrusion de l'autorité civile, qui n'a guère mission de statuer en pareil cas. Saint-Eustache est une église superbe, mais déserte, et je lui souhaite aux offices paroissiaux une assistance aussi magnifique qne celle de l'autre soir. Les oratorios étaient exécutés à des heures où l'église est généralement close ; je ne vois pas trop quels droits les fidèles pourraient invoquer pour en demander le libre accès.

Des raisons artistiques et des questions de milieu approprié me paraissent être jusqu'à présent les seules à invoquer contre l'entreprise, car l'attitude de l'assistance a été telle que la dignité du lieu n'en a nullement souffert, au point qu'un office liturgique, si court soit-il, n'y aurait pas été déplacé. Force nous est de le constater, tout en conservant nos idées très arrêtées sur ce point, c'est qu'à l'église, aussi bien au point de vue artistique que religieux, la seule musique liturgique, c'est-à-dire prenant part à l'office lui-même, y est *à sa place*, comme le dit si bien Vincent d'Indy. Malgré ses admirables messes chorales et orchestrales, ses accents superbes, ses majestueuses proportions, le *Messie* d'Haendel y sonne faux ; nous eussions préféré vingt fois l'entendre au Trocadéro ou partout ailleurs qu'à l'église. Notre maître Guilmant ne s'y est pas trompé, et son culte pour Haendel ne l'a pas empêché de dire que *ce n'était pas pour l'église.* L'avis d'hommes tels finira-t-il par éclairer les contemporains? Nous l'espérons.

L'exécution de M. d'Harcourt a été fort bonne. Masse chorale magnifique : les Chanteurs de Saint-Gervais, les enfants de la *Schola*, ainsi que les jeunes gens de l'école des chœurs, y fai-

saient leur partie ; en tout deux cents choristes. Excellent orchestre aussi. Quant aux solistes, Mlle Eléonore Blanc, comme toujours, y a été la plus remarquée. Sa belle vaillance, sa jolie voix, ont assuré la victoire.

Voici venir le tour du *Requiem* de Berlioz, œuvre curieuse, mais, **hélas! encore** moins faite pour l'église, malgré son titre. Aux puristes qui pourraient nous reprocher de nous être associés à ces manifestations intéressantes, nous répondrons que nous avons toujours fait et admis la distinction de la musique d'église et de la musique religieuse de concert, et que, puisque le principe de la cérémonie extraliturgique a été admis et autorisé, nous ne saurions trop faire pénétrer *l'idée chrétienne,* même sous une forme moins pure, du moment qu'il s'agit de chefs-d'œuvre reconnus comme le *Messie,* beau commentaire musical religieux qui a un peu l'emphase d'un beau sermon un peu extérieur, mais édifiant tout de même, moins qu'une page de l'*Imitation,* il est vrai, mais il y a longtemps qu'il ne s'en écrit plus de ces pages !

## DÉPARTEMENTS

**Saint-Firmin** (Meurthe-et-Moselle). — Une très intéressante cérémonie a eu lieu à Saint-Firmin. Les chanteurs de la maîtrise de Saint-Léon de Nancy, que dirige avec tant de soin M. l'abbé Pène, en ont fait les frais. Un grand nombre de prêtres des deux diocèses de Nancy et de Saint-Dié y assistaient. Une véritable victoire y a été remportée pour la propagande du vrai chant religieux. Le programme, uniquement palestrinien et cécilien, a été très goûté. On y remarqua particulièrement le *Nos qui sumus* de Lassus, le *Magnum mysterium* de Vittoria, et les magnifiques *faux-bourdons* des maîtres du XVIIe siècle.

**Preixan** (Aude). — Nous recevons les plus consolantes nouvelles de notre chère maîtrise villageoise de Preixan. Depuis le passage de M. Bordes, cet été, les progrès se sont accusés et de nouvelles œuvres ont été mises au répertoire. Ce qui est important, c'est que trois paroisses voisines suivent le mouvement donné et chantent très bien mélopées grégoriennes et palestriniennes. Couffoulens, Rouffiac, Pourras, sont les noms de ces localités. Il faudra maintenant plusieurs jours de voyage pour visiter tous les centres d'action de ce diocèse. J'oubliais de citer aussi le petit séminaire de Limoux, où un prêtre zélé, l'abbé Rousseau, fait des merveilles. Un jour, nous reviendrons sur tout ceci.

**Valence.** — L'inauguration des grandes orgues de Valence a été l'occasion d'une fort belle cérémonie musicale le 12 décembre dernier. L'orgue sorti des ateliers Cavaillé-Coll est un magnifique instrument de 36 jeux qui sonne à merveille dans la belle église cathédrale. M. Guilmant inaugurait l'instrument, il l'a fait avec sa maîtrise habituelle. C'était superbe. Un groupe d'amateurs valentinois s'était réuni pour la partie vocale, entièrement empruntée à notre répertoire *a cappella* et chanté de même, avec une justesse irréprochable. Nous espérons que ces amateurs distingués continueront à se réunir et que nous compterons une fille cadette de plus.

G. DE BOISJOSLIN.



# BIBLIOGRAPHIE

## Les Maîtres musiciens de la Renaissance française

**Éditions publiées par M. HENRY EXPERT**

Le peu de place laissé à la bibliographie dans la *Tribune* nous a empêchés jusqu'à ce jour de rendre compte, comme il convient, d'un des plus beaux monuments qui aient été consacrés depuis longtemps aux maîtres du contrepoint vocal, nous voulons parler de la si captivante collection publiée par M. Henry Expert, sous le nom de *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française.* Les premiers volumes, consacrés plus particulièrement aux œuvres profanes et aux psaumes protestants, nous imposaient un devoir

moins impérieux que s'il se fût agi d'œuvres religieuses catholiques, mais voici que M. Expert entreprend la publication d'œuvres pour l'Eglise. Tout en nous excusant de notre silence aussi bien auprès du savant musicologue qu'auprès de nos lecteurs mêmes, nous essaierons de réparer en disant en peu de mots le bien que nous pensons du magnifique effort de M. Expert.

La collection de M. Expert, qui compte près de dix volumes, est avant tout une édition de bibliothèque ; elle est conçue archaïquement, c'est-à-dire que les parties, bien que remises en partition, sont encore armées de leurs clefs originales, les figures de valeurs en sont également conservées, les barres de mesure seules viennent diviser les partimenti en casiers égaux, ce qui enlève, hélas ! à l'ancienne notation sa liberté de groupement, et partant, son rythme. Certes, on ne saurait reprocher à un éditeur son scrupule dans la reproduction des anciens monuments, mais je me permettrai de faire remarquer aux lecteurs que la remise en partition avec barres de mesure est une notation intermédiaire, et bien que respectueuse, elle n'est pourtant pas la reproduction exacte de l'ancienne notation. En reconstitution bibliographique, je ne connais que le fac-similé à la façon de la *Paléographie* bénédictine. (M. Expert a, du reste, bon soin d'en donner quelques exemples en tête du volume.) Si l'on doit donc recourir à une notation plus moderne, celle qui est la plus près de nous et qui nous permette avec le moins d'effort possible de nous rendre compte des chefs-d'œuvre du passé, doit être choisie, à mon sens. Ceci, M. H. Expert l'a compris en partie, en publiant sous sa partition des voix une réduction de la polyphonie au clavier, et cette fois en valeur dédoublée, ce qui, à l'œil, n'est pas d'un effet très heureux. La lecture devient donc plus facile, mais, encore une fois, l'absence de toute indication d'exécution, les omissions de textes dans les parties, comme cela se trouve dans les livres anciens, rendent cette édition impraticable sans préparation préalable. Ce n'est pas une collection de vulgarisation, mais une édition de cabinet, où le maître de chapelle, doué de quelque curiosité archéologique, et qui ne regarde pas à sa peine, puisera des éléments excellents pour son répertoire. Examinons donc rapidement chacune des livraisons de M. H. Expert.

*
* *

Premier Livre. — ORLANDE DE LASSUS. — Premier fascicule de Mélanges, reproduction d'après l'édition de M.D. LXXVI, de Adrian Le Roy et Robert Ballard, avec fac-similé de frontispice ancien, reproduction des lettres dédicatoires de l'auteur en prose française et en vers latins et français, suivi du portrait de Lassus, tiré de l'édition de 1576. Ce fascicule est entièrement consacré aux chansons. Nous ne nous appesantirons pas sur elles comme sortant du cadre de notre Revue et étant, certaines du moins, d'une liberté de propos bien de l'époque, qui font que le volume ne peut trainer dans toutes les mains. Beaucoup de ces chansons, déjà publiées dans des éditions antérieures, notamment dans celle de Maldeghem, sont devenues quasi populaires par l'exécution qu'en donnèrent souvent les Chanteurs de Saint-Gervais ; certaines sont des merveilles d'esprit, de saveur gauloise et de verve mélodique. Nous ne citerons que pour mémoire : *Las, voulez vous qu'une personne chante ? — L'heureux amour qui eslève et honore, — Sauter, danser, faire des tours. — Qui dort icy, — Soyons joyeux sur la plaisante verdure, — Quand mon mary vient de dehors, — Ardent amour souvent me fait instance, — La nuict froide et sombre* (celle-ci une pure merveille). — *Un jour vit un foulon qui fouloit, — Je l'ayme bien, — Si vous n'êtes en bon point, bien à point*, etc...

Je m'aperçois que j'ai presque tout cité et j'en ai passé d'exquises, cette énumération est le meilleur éloge à faire du livre.

Deuxième, Quatrième et Sixième Livres. — CLAUDE GOUDIMEL. — Psaumes de David, reproduits d'après l'édition de 1580, publiée à Genève par Pierre de Saint-André. Nous sommes en présence ici d'une œuvre protestante, bien que les psaumes de Théodore de Bèze et de Marot aient été admis par les deux confessions, mais la liturgie huguenote se les est appropriés et nous devons les considérer comme tels. Ceci ne doit

pas nous empêcher de nous y intéresser et d'étudier l'œuvre importante et quasi populaire du musicien qui fut bon catholique, qui composa force messes et motets et qui, frappé par l'erreur, le paya de sa vie dans les tristes massacres de Lyon. A vrai dire, les psaumes si célèbres de Goudimel me paraissent quelque peu au-dessous de leur réputation. Certes, les *mélodies traditionnelles*, signalées par M. Expert par deux astérisques, sont souvent jolies, mais à la longue bien monotones. Elles ont une qualité, c'est qu'elles sont *très françaises*, et ceci n'est pas pour nous déplaire. La plupart du temps exposées par le *superius*, très rythmées, elles annoncent la musique moderne, aussi la polyphonie qui les accompagne a-t-elle perdu sa belle circulation pour ne conserver que des formules de cadences qui, répétées à satiété, finiraient par vous faire haïr une phraséologie musicale incomparable qui a laissé pourtant tant de chefs-d'œuvre. Nous nous garderons donc de citer, comme nous l'avons fait pour les chansons de Lassus, les plus beaux psaumes de Goudimel, il y en aurait trop qui manqueraient à l'appel. Peut-être cet art nous est-il fermé : pour le moment nous leur préférons un beau motet palestrinien. En résumé, les psaumes de Goudimel ont bien été conçus pour leur destination, pour un culte sans beauté, sans amour. C'est moins puissant que le choral allemand et c'est plus froid que les mélodies religieuses catholiques de nos vieux maîtres.

TROISIÈME LIVRE. — GUILLAUME COSTELEY, musique, premier fascicule de chansons.

Ce recueil est un pur chef-d'œuvre. Costeley, musicien d'art, délicat et charmant, n'a laissé qu'un livre de chansons, mais ce livre est une merveille. La préface, reproduite par M. Expert en fac-similé, est très intéressante. Elle est dédiée à ses amis : « *Messeigneurs*. Le zèle qu'avez a ceste divine science par laquelle on peut exciter, moderer, mortifier, maintenir, et vivifier : les stupides, furieux, impudiques, temperez et languides : Avec chantz martiaux, graves, honnestes, polis, et gaillardz. » Elle renferme des considérations des plus intéressantes sur les transpositions en usage à l'époque, et surtout sur l'emploi des *quarts de ton* qui font demander par Costeley au clavier de l'épinette un plus grand nombre de notes *fainctes* dans l'octave des hauts sons. « Et par laquelle facilement on congnoistra l'orgue et espinette estre batis bien loin de leur perfection : d'autant qu'il est requis entre le diapason ou octave contenant huict marches et cinq fainctes, y estre encore pratiquées autres sept fainctes qui feront nombre de douze fainctes entre huit marches... » Nous n'en sommes pas encore au clavier bien tempéré ! Sans son clavier rêvé de vingt tons au lieu de treize « il est impossible de donner bien d'accord la susdite chanson, ou musique de semblable espèce sur lesditz intrumentz. » (Ceux de treize sons par octaves, notre clavier moderne de douze sons si l'on ne compte pas le redoublement de l'octave.) « On pourroit alors aussi facilement faire sans discord ce que nous appelons communément détonner : voire en montant ou descendant seulement d'un tiers ou de deux tiers de ton selon les besoins. » Qu'en devons-nous conclure ? C'est qu'au XVIe siècle la recherche délicate de la juste expression des intervalles était de mise et que pour un chanteur exercé *fa* ♯ et *sol* ♭ étaient deux. Que diraient de pareils raffinements certains de nos chanteurs de théâtre ! Détonner au XVIe siècle était un raffinement, de nos jours c'est une faute. Combien les termes changent ! La préface de Costeley n'en reste pas moins un document important qui n'est pas sans nous troubler un peu et nous compliquer singulièrement l'exécution de la musique. Il est juste de dire que le phénomène de l'exacte expression vocale des intervalles parfois se devine dans un chœur *a cappella* et que, sans le savoir, nous obéissons aux desiderata de Costeley. La surcharge de l'accompagnement d'orgue à tempérament conventionnel venant *fausser* la polyphonie en est une preuve indéniable. Morale : on ne saurait trop s'appliquer à chanter faux, les Orientaux dans ce genre d'exercice sont restés maîtres, Jean-Sébastien Bach serait-il un grand criminel !

*(A suivre.)* CH. B.

---

*Le Gérant :* ROLLAND.

---

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 1-00.

**Sixième Année** | **N° 2** | **Février 1900**

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

## BULLETIN MENSUEL
## DE LA
# Schola Cantorum


| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *(Bulletin et encartage de musique)* | *15, Rue Stanislas, 15* | *(Bulletin et encartage de musique)* |
| Étranger (Union postale). . 11 fr. | PARIS | France et Colonies. . . . . 10 fr. |

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.


SOMMAIRE



## HOMMAGE A CÉSAR FRANCK



Les lecteurs de la *Tribune* auront trouvé, encartée dans notre précédent numéro, une lettre d'invitation à souscrire au monument élevé à la gloire de César Franck, dans le square de Sainte-Clotilde, en face des degrés de l'église qu'il gravit si souvent pour accéder à sa tribune d'orgue, d'où s'échappèrent tant d'admirables improvisations, le meilleur de son âme de chrétien et d'artiste.

La *Schola Cantorum* ne peut rester étrangère à ce beau mouvement de généreuses initiatives, appelées à glorifier comme il convient le génie le plus pur qui ait illuminé cette dernière période de notre siècle ; aussi lui pardonnera-

t-on de se dépenser de son mieux pour solliciter le plus d'adhésions possible au projet, afin que l'hommage soit digne du maître.

En agissant ainsi, la *Schola* remplit un devoir, je dirai presque un devoir filial ; car si César Franck, enlevé trop tôt à notre admiration, à notre affection, n'a pu assister à nos débuts, être de nos premiers parrains, son *esprit*, du moins, nous a enflammés et je pourrai ajouter son *amour*. car, quand il s'agit de César Franck, l'esprit de charité ne peut s'abstraire, tout son art n'étant que charité, bonté et amour, toutes choses qui font sa musique immortelle.

Si, du moins, il ne fut pas là dans nos réunions de fondation, son âme flottait sur nous et nous inspirait, car tous nous l'avions connu et aimé : Alex. Guilmant, son collègue et ami, Vincent d'Indy, P. de Breville, Ch. Bordes, Guy Ropartz, Léon Husson, etc., etc., ses élèves, au point que nous pouvons dire, sans nous flatter, que la *Schola* c'est l'école de Franck, continuée et nouvellement épanouie dans ce superbe cours de composition de Vincent d'Indy, où les principes esthétiques du vieux maître sont si religieusement conservés. Certains prétendront que nous nous refusons à admettre l'application à la liturgie de certaines de ses compositions religieuses ; nous ne nous en cachons pas, et cela ne nous empêche pas de les admirer en tant que musique, et de les faire exécuter au concert, on l'a vu. Franck, comme d'autres, s'il vivait encore et se mêlait à nous, sans les condamner, se bornerait à n'en plus parler et surtout à *n'en composer plus de semblables*. Du reste son bagage est léger, et l'admirable sentiment religieux dont son œuvre entière est pleine rayonne bien plus dans ses oratorios et surtout dans ses immortelles *Béatitudes,* si évangéliques, si sublimement belles. Si d'aucuns se plaisent à s'étonner que nous nous réclamions de César Franck et de ses tendances dans notre conduite artistique, d'autres, qui connaissent la *Schola* et croient en son avenir, comprendront nos préférences ; car, à la *Schola*, à côté de la propagande pour la réforme du chant religieux à l'église, il y a le développement plus purement artistique ; et ce serait nier les résultats acquis par toute une section de notre œuvre, les efforts de plusieurs de ses directeurs, que de ne pas reconnaître que la *Schola*, telle qu'elle est constituée, ne peut se restreindre à la sauvegarde seule des intérêts de la musique dans son application à la liturgie.

La maison est trop petite, le cloître trop restreint ; il y a des fenêtres qui ouvrent sur la campagne ensoleillée, dans le monastère, et c'est de ces fenêtres que s'échappent des chants plus profanes peut-être, plus purement *laïcs* ; l'essentiel, c'est que les premiers balbutiements de ces chants soient éclos dans le cloître, soient remplis des accents des saints docteurs de la musique, qui évoluent dans ce cloître et qui, moins puristes que certains, sourient à ces petits louveteaux qu'auront allaités les fortes mamelles de la musique scolastique, encore féconde. L'important, par le temps de *vérisme musical* qui sévit, est d'élever une contre-école de tendance *franchement idéaliste,* et nous ne saurions mieux choisir comme maître-confesseur, comme saint patron, que le Bienheureux Père Franck, ce divin *docteur seraphicus*, le maître des *Béatitudes*, et confier l'application de sa doctrine au chantre du troisième acte de *Fervaal*.



En souscrivant pour une somme quelconque, si minime soit-elle, c'est honorer la mémoire d'un grand musicien qui fut un saint et excellent homme, qualités rares chez un artiste, et c'est servir les intérêts de la *Schola*, qui, fidèle à la mémoire de son maître, doit espérer pour lui un monument digne de son génie. Nous savons combien nos sociétaires nous sont dévoués, nous comptons donc sur leur générosité, et nous les remercions d'avance de ce qu'ils feront en cette occasion.

Les souscriptiòns sont reçues chez M. V. d'Indy, 7, avenue de Villars, à Paris, ou à la maison Durand et fils, éditeurs de musique, 4, place de la Madeleine.

La Rédaction.



# LES PROSES

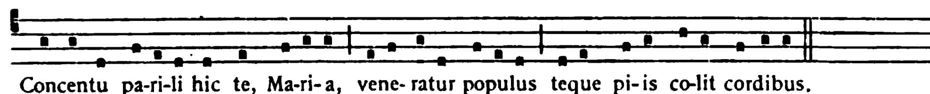
## LA PURIFICATION

I. La prose *Concentu parili* que nous publions ci-après est attribuée dans les manuscrits à Notker le Bègue ; cette attribution est confirmée par un texte d'Ekkehard, *Rythmi de Sancto Othmaro*, attribution adoptée par le Père Schubiger et par l'abbé U. Chevalier.

II. Cette prose se trouve dans les prosaires sangalliens, et, comme les précédentes, nous la publions d'après un manuscrit en notation messine diastématique du XII[e] siècle, de Leipzig.

III. *a)* On trouvera dans le *Rep. hymn.* (n° 3694) la liste des missels qui ont conservé cette prose et des auteurs qui en ont publié le texte littéraire.

*b*) Le texte musical a été assez mal publié dans les exemples qui sont en appendice à l'*Histoire de l'Ecole de Chant de Saint-Gall*.





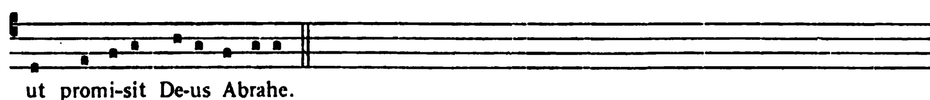




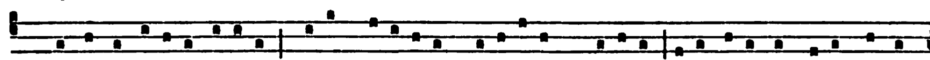




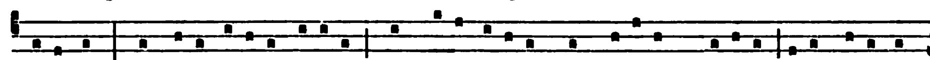




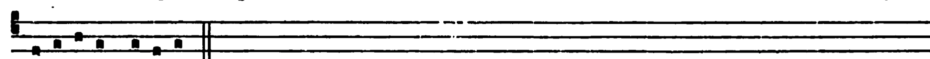
ut promi-sit De-us Abrahe.



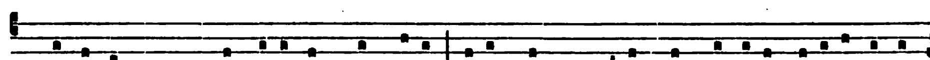
3. Te virga a-rida A-aron flo-re speci- o-sa pre-figurat, Ma-ri- a, sine vi-ri se-mine na-to



flo-ridam. Tu porta iugiter se-ra-ta quam Ezechi- e-lis non testatur; Ma-ri- a, so-li De-o per-



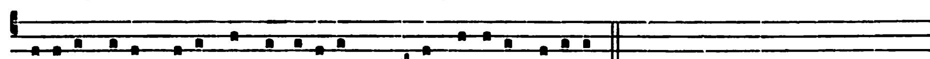
vi- a esse crederis.



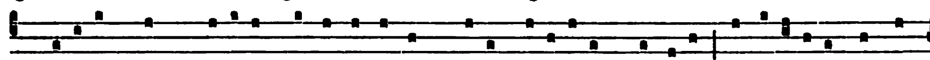
4. Sed tu tamen matris virtutum dum nobis exemplum cupis-ti commendare, subisti reme-



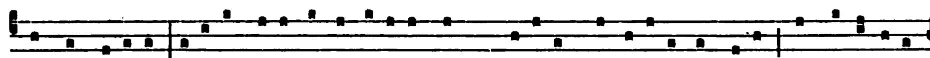
dium pollu-tis statutum matribus. Ad templum detu-listi tecum mundandum, qui tibi inte-



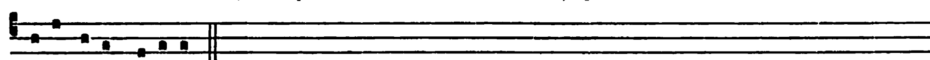
gri-ta-tis decus De-us homo geni-tus adauxit, intacta genitrix.



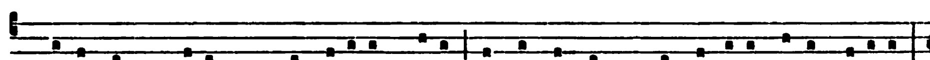
5. Le-tare, quam scrutator cordis et renum probat habi-ta-tu propri- o singu-la-riter dignam



sancta Ma-ri- a. Exulta, cu-i parvus arrisit tunc, Ma-ri- a, qui le-ta-ri omnibus et consiste-re



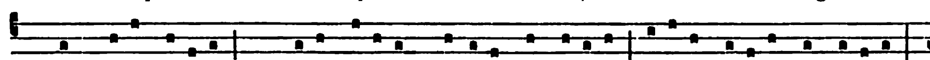
su-o nutu tribu-it.



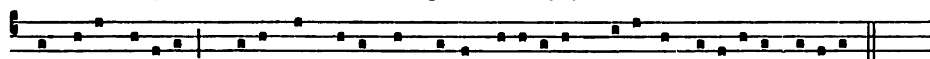
6. Ergo quique co-limus festa parvuli Christi propter nos facti eiusque pi- e matris Mari- e.



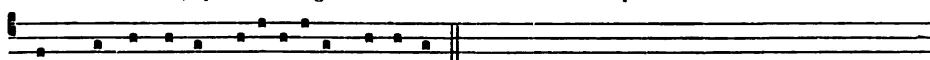
Si non De- i possumus tantam exequi tardi humi-li-tatem, forma sit nobis e-ius genitrix.



7. Laus Patri glori- e, qui suum fi-lium gentibus et populo revelans Isra-el nos soci- at ;



Laus e-ius fi-li-o, qui suo sanguine nos Patri conci-li-ans, supernis soci- avit civibus.



Laus quoque sancto spi-ri-tu-i sit per evum.

La fête de la Purification a revêtu un caractère populaire en prenant dès le haut Moyen-Age le nom de la fête de la Chandeleur. En ce jour-là encore, bien que nous ne publiions qu'une prose, on a beaucoup chanté. Les manuscrits nous

renseignent pleinement sur ce point, et nous pouvons facilement soupçonner qu'on chantait bien d'autres mélodies, populaires et fugitives, que le parchemin ne nous a point conservées.

Nous disons donc que la fête de la Purification, que l'Eglise célèbre le 2 février, en même temps que la Présentation de Jésus au temple, est vite devenue une fête populaire. En vieux français, on l'appelle *la Candelière*, aujourd'hui la *Chandeleur*; en Italie, on a dit la *Candelora*; on trouve *Sancta Maria Candelaia* dans un texte de Villani, cité par Du Cange; enfin nombre de chartes, datées de cette fête, portent : *Festum S. Marie Candelarie*, *Festum Candelarum*, *Festum Candelose*, *Candelatio*, etc... Cette fête de la Chandeleur prend son nom des cierges allumés que les fidèles devaient en ce jour tenir à la main, après que le pape Gélase en eut fait la recommandation, quand les Lupercales de l'antiquité, qui, au témoignage de Varron, se célébraient en février, eurent été abolies.

Bède le Vénérable[1] écrit à ce sujet : « *Sed hanc lustrandi consuetudinem bene mutavit christiana religio, cum in mense eodem, diè S. Marie, plebs universa cum sacerdotibus ac ministris, hymnis modulate vocis per ecclesias, perque congrua urbis loca procedit, datosque a Pontifice cuncti cereos in manibus gestant ardentes et augescente bona consuetudine idipsum ceteris quoque eiusdem B. Matris et perpetue Virginis agere didicit, non utique in lustrationem terrestris imperii quinquennem, sed in perennem regni celestis memoriam.* »

Nous avons encore le témoignage d'Alcuin : « *Maxime autem eo loco, quo primatum Ecclesia catholica in primo Pastore sortita est, in tanta reverentia habetur, ut ea die cuncta civitatis turba, in unum collecta, immensis cereorum luminibus coruscans, missarum solemnia devotissime celebrent, nullusque aditum publice stationis intret, si lumen manu non tenuerit, tanquam scilicet Dominum in templo oblaturi, imo etiam suscepturi fidei lumen, quo interius fulget, exterius oblationis sue religione demonstrent*[2]. »

Aujourd'hui encore, dans beaucoup de localités de l'Ouest et du Midi de la France, en Provence surtout, cette fête n'est pas tombée en désuétude, s'il faut en croire de nombreux dictons :

Quand la Chandeleur est claire,
L'hiver est derrière.

S'il fait froid à la Chandeleur,
Ce sera été sans chaleur.

S'il fait froid à la Chandeleur,
Mauvais présage au laboureur.

Quant aux coutumes en usage ce jour-là, elles diffèrent selon les peuples et les lieux. En Italie, en Espagne, en Portugal, il y a de grandes fêtes religieuses.

A Paris, deux églises, Saint-Eustache et Sainte-Geneviève, ont une particulière affluence de visiteurs, appartenant principalement au monde des halles

1. « De Ratione temp. ». c. x.
2. « Sermo in Hypapant. » — Cf. en outre Rabanum, l. II, de Instit. Cleric., c. xxxiii. — Rupert., l. III, De divin. offic., c. xxv. — Honor. August., l. III, c. xxiv. — Durand, l. VII, c. vii, etc.

et des marchés, ainsi que de cultivateurs et, dès cinq heures du matin, brûlent les petits cierges offerts à la Vierge.

Nous avons été témoin en Provence, d'un touchant usage : les jeunes mères ou les jeunes femmes sur le point de le devenir vont prier à l'église, et la plupart des mères s'y rendent, ce jour-là, avec leurs nouveaux-nés qu'elles font bénir.

D'autre part, en Bretagne, existe l'habitude, encore très vivace, de confectionner crêpes et beignets. Il n'y a pas de maison, riche ou pauvre, qui s'abstienne, car la légende veut que si l'on mange des crêpes le jour de la Chandeleur, l'argent ne manquera pas de l'année tout entière. Mais, comme les crêpes altèrent, les boissons abondent, la plus douce gaieté règne sur tous les convives : on chante.

Et déjà, au Moyen-Age, on chantait à la Chandeleur, à l'église et en dehors de l'église. Ces derniers chants n'ont point leur place ici, ils appartiennent aux revues de folk-lore; nous nous sommes contenté de publier une des jolies cantilènes religieuses de ce jour.

PIERRE AUBRY.



# JEAN ANIMUCCIA

Jean Animuccia naquit à Florence au commencement du XVIe siècle. Sur sa jeunesse, nous ne possédons que de vagues renseignements. Il est probable que ses parents étaient riches; car l'étude de la musique, à cette époque, supposait une éducation très libérale. Ce fut d'abord comme chanteur qu'il se fit remarquer. Plus heureux que le Prénestin, il possédait une très belle voix. Pitoni [1] nous le représente comme allant tous les soirs à l'Oratoire pour chanter, avec Sebastiano di Castello et d'autres de ses amis, les *Laudi spirituali* qu'il avait composés. Ces *Laudi* étaient des cantiques en langue vulgaire et se chantaient à la fin du service. Peu à peu elles se développèrent, et, entre les mains de Soto de Langa, Cavaliere, Carissimi, et les autres successeurs d'Animuccia, prirent les proportions de vraies cantates.

Mais Animuccia ne se borna pas à prêter son concours pour le service de l'Oratoire. Il prit bien au sérieux et mit résolument en pratique les admirables instructions de saint Philippe. Avec sa digne épouse, Lucrèce Giolia, de Sienne, il se soumit entièrement à la direction spirituelle du saint, et Gallonio [2] nous dit qu'ils furent ainsi élevés à une si haute perfection, qu'ils se trouvèrent de force à imiter l'exemple de saint Paulin de Nole et de sa chaste épouse, observant dès lors la continence parfaite; « en sorte que ces deux âmes qui

1. Voir la *Vie de saint Philippe de Néri*, par S. Em. le Cardinal Capecelatro. Pitoni écrivait vers le milieu du XVIIe siècle.
2. Voir la *Vie de saint Philippe de Néri.*

avaient commencé par s'aimer comme époux, finirent par s'aimer comme frère et sœur ».

Animuccia resta à peu près trente années au service de saint Philippe, d'abord à *San Giovanni dei Fiorentini,* puis à *San Girolamo* et enfin à *Santa Maria in Vallicella*, dite la *Chiesa Nuova*. En 1555 (voir la *British Encyclopedia*), il fut choisi comme maître de chapelle de la Vaticane, à la place de Palestrina, qui venait d'être promu à la Sixtine.

Alors commença pour Animuccia une période d'activité prodigieuse. Le service de la basilique réclamait une grande partie de ses journées. Il continua néanmoins son service à l'Oratoire, et trouva encore pendant ces seize années qu'il lui restait à vivre, assez de recueillement pour composer presque toutes les messes et motets (hormis les *Laudi*) que nous ayons de lui. La préface à son premier « Livre des Messes » nous donnera une idée de l'esprit qu'il apportait à ses travaux de composition[1].

« Parmi les musiques sacrées que l'on a coutume de chanter aujourd'hui dans les divins mystères, il y en a plusieurs de composées avec de rares artifices, lesquelles par leur suavité procurent aux auditeurs un merveilleux plaisir. Toutefois quelques-uns désirent, avec raison, que les paroles destinées à exciter la piété envers Dieu s'entendent et se comprennent plus clairement. Mais, au contraire, employées comme elles le sont d'une certaine manière, il semble qu'elles ne sont pas ornées par le chant, mais presque opprimées et couvertes par les roulades. C'est pourquoi, mû par le jugement de ces personnes, je me suis efforcé d'orner ces prières et louanges de Dieu avec un chant tel qu'il n'empêche pas les auditeurs de comprendre les paroles, mais qui, pourtant, ne soit pas tout à fait dénué d'art, et ne manque pas de procurer du plaisir à l'oreille. Mais, que je ne sois point parvenu à atteindre mon but, ils peuvent bien le déclarer, ceux qui d'un côté sont capables de juger de la musique et d'en voir les difficultés, et de l'autre connaissent mon peu de forces. »

Voilà bien le disciple de saint Philippe, ne cherchant qu'à procurer la gloire de Dieu, et s'humiliant lui-même. Ce qu'était son « peu de forces », nous pouvons l'estimer par ce que nous en dit Adrien de La Fage[2] : « Animuccia était un des plus grands compositeurs de son temps, et ne comptait au-dessus de lui que l'immortel Palestrina. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner, entre autres œuvres, ses Messes et ses *Magnificat*, que son heureux rival n'aurait pas désavoués[3]. »

La belle messe qui sera publiée ce mois par les soins de la *Schola Cantorum* de Paris, justifie bien l'appréciation que nous venons de citer. Elle est une des nombreuses œuvres par lesquelles Animuccia a si puissamment contribué à la réforme de la musique liturgique. Cette réforme était non seulement une grande entreprise (il s'agissait de créer tout un répertoire), mais aussi une tâche très délicate. « Il ne suffisait pas, dit le cardinal Capecelatro[4], de composer de la musique avec peu d'artifices, et sans mélange de chants lascifs ; il fallait

1. Traduction de l'italien par le R. P. Bézin, de l'Oratoire. Voir la *Vie de saint Philippe de Néri*.
2. *Essai de Diphtérographie musicale*. Bibl. de l'Opéra, n° 2064.
3. Ici le biographe français diffère avec Baïni. Capecelatro dit que Baïni avait des préjugés, ou plutôt que son admiration excessive pour Palestrina l'empêchait d'apprécier les mérites des autres compositeurs.
4. Loco cit.

opposer à une musique qui délectait puissamment les âmes, une musique qui délectât aussi puissamment, mais d'une sorte de plaisir tout spirituel et céleste. Le réformateur de la musique sacrée devait émouvoir jusqu'aux larmes, réjouir les âmes, les pénétrer de tristesse ; mais les émotions de joie devaient être de nature à élever l'homme à Dieu. Il devait encore exciter puissamment, selon la nature de toute musique, la vertu de l'amour; mais s'éloignant tout à fait de la musique profane, il devait enfin, par la gravité et la solennité du chant, par la noblesse des accords, nous élever du fini à l'infini, de la terre au ciel. »

Il faut bien convenir qu'Animuccia n'atteignit pas son but aussi sûrement que Palestrina, mais, s'il n'avait pas toute la sève musicale du Prénestin, il n'en est pas moins vrai que ses œuvres respirent le parfum de la piété et montrent en lui une connaissance bien exacte des exigences et de l'esprit de la liturgie.

La mort d'Animuccia fut digne de sa vie. Après une courte maladie, il expira doucement entre les bras de son ami et confesseur, saint Philippe de Néri.

On s'est plu à dire que le tempérament artistique exige une certaine licence de mœurs. L'exemple d'Animuccia, comme celui de Palestrina, nous prouve assez clairement combien est fausse cette idée. Disons plutôt que le vrai succès dans l'art musical, comme dans tous les arts, surtout quand on les met au service de l'Eglise, demande une parfaite pureté de mœurs, aussi bien qu'un talent hors ligne. Quant à Animuccia, il est bien à croire que si les hommes lui ont décerné le titre de « grand » parmi les musiciens, le souverain Juge n'aura pas moins eu lieu de lui accorder la récompense qu'il a promise à ceux dont il a dit : *Beati mundo corde, quoniam ipsi Deum videbunt.*

N.-D. HOLLY.



# CHRONIQUE D'ART

## SUR LE MONUMENT DE CÉSAR FRANCK

Une lente justice luit pour les grands méconnus : elle se lève dernière et suprême. Elle attend que la discussion, l'incompréhension, l'envie, la raillerie, aient chuchoté leurs petits désaveux discordants, et, lorsque toutes les paroles inutiles ont été dites, elle impose une figure nouvelle et gigantesque au siècle étonné. Les poètes, les génies lyriques sont, dit Shelley, les miroirs des ombres énormes que l'avenir projette sur le présent. Et en effet nous sommes tous en marche vers la clarté absolue de l'harmonie et du divin, et l'avenir est entre elle et nous comme un écran qui nous en tamise la lumière et nous empêche de l'apercevoir trop tôt. Ainsi le génie nous apparaît-il souvent mystérieux et projetant une ombre sur nos esprits et nos âmes, tout en étant plus près que nous-mêmes de la véritable et définitive clarté. Nous ne comprenons

pas toujours cette nécessité de la prétendue obscurité du génie ; ce n'est que plus tard qu'elle nous est démontrée, lorsque celui qui en était revêtu a cessé de vivre sur la terre. Alors s'élève l'action de grâces, et se dérobe le remords de ceux qui n'avaient pas compris. Ainsi la piété de ses disciples, et la tardive admiration du public, vont-elles, comme nous l'apprennent les journaux, élever, devant cette église Sainte-Clotilde, où il fit chanter l'orgue durant tant d'années, la figure en bronze de César Franck.

Hélas ! visage inattaquable, tu ne remplaceras point son visage de chair, qui n'était, comme toi, que le masque de son âme immortelle. Tu ne seras qu'un autre signe, un autre vestige, un peu plus durable, de l'être admirable que nous avons connu. Mordorée par le soleil ou bleuie par la lune, évoluant selon les heures, une ombre lente sur la terre, tu ne figureras, statue, que le spectre sombre projeté par l'avenir sur notre présent ; car c'est tout l'honneur qu'il nous est permis de rendre aux morts, changer cette ombre en une réalité de métal devant laquelle s'inclineront les souvenirs. Nous te verrons figer le sourire qui révélait l'inaltérable bonté du maître ; tes prunelles de bronze exprimeront mal son regard clair. La suspension même de la vitalité sur cette face dira que son âme s'est élevée sans retour à ce paradis que ses harmonies nous décrivent, et dont il avait eu déjà la vision, assurément, par une visitation des anges.

Le génie qui créa les *Béatitudes*, *Psyché*, *Rédemption*, les poèmes symphoniques, les chorals pour orgue, les sonates et les fugues, tant de capitales merveilles, a été aussi le grand éducateur musical de ces vingt-cinq dernières années. A ce fils de la Wallonie, terre nourricière d'une race nerveusement française déjà, mais grave encore des influences septentrionales et germaniques, la France doit la seule école lyrique homogène qu'ait laissée se former, dans la dislocation des antiques formules, l'irruption du wagnérisme. Dans l'anarchie des imitateurs de Wagner et des obstinés tenants du vieil opéra, disputant avec confusion d'une vérité musicale intermédiaire que nul d'entre eux ne pouvait découvrir, César Franck rendit l'inappréciable service de constituer un groupe de musiciens par la seule vertu de la vérité de fond de leur art : la nécessité de trouver une forme raisonnée et neuve de l'idée en musique. Il retint les égarés sur la pente facile du drame lyrique improvisé, où tous pensaient se jeter en masse. Il leur imposa par son exemple et son enseignement la vision nette des conséquences du wagnérisme et de la situation où cette fulgurante apparition laissait la musique. Il leur montra que l'héritage de Wagner ne serait pas tant une résolution scénique qu'une modification nécessaire de l'écriture et de la signification de l'orchestre lui-même. Il sépara nettement les idées polyphoniques de Wagner de ses idées littéraires et dramatiques : il indiqua, dans cette inextricable forêt de rêves, la route des poètes et celle des musiciens. Il maintint ferme la tradition de la musique religieuse, de la musique de chambre et de la symphonie dans une période enfiévrée où les jeunes compositeurs n'admettaient plus que deux formes : le lied, pour l'expression sensitive, nerveuse et rapide d'un impressionnisme musical, le drame orchestral avec personnages pour l'expression d'une pensée soutenue.

Si Charles Bordes, avec son ardente et fidèle persévérance, a préparé, en

fondant la maîtrise de Saint-Gervais et les « Scholæ Cantorum » de Paris et de la province, une admirable résurrection de la musique sacrée, c'est à l'apostolique encouragement de César Franck, à l'exemple de sa foi, qu'il fait remonter aussi bien son idée que son courage à la réaliser. Si nous avons encore des symphonies qui resteront l'honneur de l'école française, comme celles de d'Indy, de Chausson, de Ropartz, de Dukas, de Rabaud, de Savard, le quator de Dubussy, c'est à Franck que nous devons cette glorieuse persistance dans l'expression par la musique pure. C'est à lui encore que nous devons la fondation du seul enseignement musical solide que l'art indépendant ait opposé aux leçons du Conservatoire officiel. Des professeurs comme Vincent d'Indy ou Charles Bordes, véritables théoriciens de la sonorité, de ses ressources mystérieuses, de ses liens avec l'âme et son monde inconnu, n'ont pu ajouter à la science sèche toute leur générosité morale qu'en prenant pour guide de leur caractère le mystique souriant, le saint laïque, l'ascète érudit et aussi le vieillard délicieusement affable qu'était César Franck.

Il laissera un renom de plus en plus vaste dans l'histoire de cette période, si critique pour toute la musique européenne, qui suivit *Parsifal.* Moment grave, où chacun s'incline avec embarras devant le sépulcre de Wanhfried en demandant tout bas : « Qui osera maintenant toucher à la lyre ? » Moment qui se reproduira un peu plus tard devant le cercueil de Victor Hugo — et l'on entendra, réponse douloureuse, la voix sanglante et exquise de Verlaine s'élever, se briser comme un jet d'eau dans un parc d'automne après la voix d'airain du grand rythmeur « qui avait achevé d'écrire tous les vers ». Mais le monde musical cherche en vain qui répondra. Grieg, Rimsky, Bruckner, Brahms, Smetana, ce sont les lieutenants d'Alexandre ; Goldmark, Humperdink, Raway, Richard Strauss, sont irrévélés, Borodine meurt trop tôt, Moussorgsky reste incomplet ; Saint-Saëns se montre trop capricieux et composite pour faire figure de chef d'école. Il faudrait surtout une haute personnalité morale et spirituelle : car l'heure demande bien moins un génie capable de contrebalancer Wagner qu'un penseur et un sage digne de remettre de l'ordre dans l'Europe bouleversée, lui permettre de dénombrer en paix les scories et les trésors du tumultueux flot déferlé tout à coup. C'est alors que César Franck se révèle l'homme attendu.

Son inflexible bon sens, sa religiosité profonde, son optimisme clair et naturel de bon pasteur, en font pour ainsi dire l'Emerson de la musique moderne, dont Wagner serait le Carlyle. Il s'impose avant tout par un caractère absolument beau. Il est le Socrate d'un groupe d'initiés qui formuleront l'esthétique de toute leur génération, et qu'il s'attache autant par son prestige individuel que par sa puissance de théoricien, son génie critique, et l'audace novatrice et rationnelle de son style symphonique. A cette heure solennelle, Franck apparaîtra dans toute la grandeur de son rôle néo-classique aux historiens de l'avenir. Ainsi s'est imposé parallèlement Stéphane Mallarmé, jouant le même rôle dans la poésie nouvelle et l'héritage du symbolisme wagnérien, vénéré aussi par l'élite, incompris des mêmes foules, grand aussi par l'exemple personnel autant que par la concentration de son spiritualisme.

L'hommage précisé par une statue glorifiera en César Franck un être complet, un prince de l'esprit humain. Au banc d'orgue de Sainte-Clotilde, le fier

groupe des « frankistes » prit autant des leçons d'intégrité morale et d'envisagement hautain de la vie d'artiste que des conseils de style et des traditions renouvelées d'Eisenach et de Bonn, auprès du vieillard au grand regard profond, au nez malicieux, à la bouche doucement narquoise, au bon visage encadré de blancs favoris ébouriffés, qui faisait chanter les âmes du métal avec une incomparable autorité! Ce grand esprit a laissé un signe sur tous ceux qu'il aima : Bordes a son caractère modeste, d'Indy, son attitude concentrée ; le pauvre Ernest Chausson, le plus proche des héritiers de sa mysticité suave, avait sa foi catholique, si ferme et si noble. Tous baissent la voix encore lorsqu'ils en parlent ; plusieurs ont peine à croire qu'il est parti, et conversent avec leur maître dans les quators de Parent ou d'Ysaye, quand l'admirable Pugno interprète le *Prélude, choral et fugue*; et surtout lorsqu'on donne une première audition de leurs œuvres, ils le sentent auprès d'eux, souriant et paternel. Il a doté la musique religieuse et spiritualiste d'un timbre inconnu, d'une blancheur inimitable. Sa figure s'érigera autant comme celle d'un apôtre, d'un penseur et d'un moraliste que d'un musicien de génie. Souvenirs, harmonies, bronze, formes diverses de la reconnaissance immortelle, qui de vous perpétue le mieux? Votre substance est une, celle du monument impérissable de l'émotion humaine, gisante aux feuillets de la partition et du livre, ou cristallisée aux diamants des lustres du concert!

CAMILLE MAUCLAIR.



# LA MUSIQUE A AVIGNON

CONFÉRENCE PRONONCÉE PAR M. A. GASTOUÉ, DANS LA SALLE DE L'IMPASSE DE L'ORATOIRE LE 24 JANVIER 1900, AU CONCERT DE LA SCHOLA CANTORUM

Mesdames, Messieurs,

Vous me permettrez, suivant l'annonce qui en a été faite, de prendre la parole au milieu de ce concert pour vous dire quelques mots sur ce que fut autrefois la musique à Avignon.

Oh! n'attendez pas de moi que j'en fasse ici l'histoire ; cette modeste causerie en serait tout au plus la préface. Et, bien que voulant remonter aux origines, je ne vous mènerai pas jusqu'au temps où saint Ruf réunissait les premiers chrétiens d'Avignon ; vous seriez en droit de me dire : Avocat, passons au déluge.

Non, je me bornerai au VII^e siècle — ce qui est déjà une respectable antiquité, — à l'époque de saint Agricol. Ne vous récriez pas, c'est la première date que nous ayons sur la musique avignonaise et la musique religieuse. Car, ne vous y trompez pas, ce qui fit, aux siècles passés, la renommée musicale de cette ville, ce sont les maîtrises et chapelles que contenait son enceinte.

A tout seigneur, tout honneur : c'est donc la maîtrise métropolitaine qui fera surtout les frais de cette causerie.

Saint Agricol, dans sa jeunesse, fut moine de la célèbre abbaye de Lérins. Elle se flattait de suivre en tout Rome, même en ses nouveautés, car, disait-elle, « évoluer n'est pas changer[1] », et elle ne fut sans doute pas la dernière à adopter les réformes liturgiques et musicales du pape saint Grégoire le Grand. Celui-ci, en effet, venait de fonder la célèbre *Schola cantorum*, destinée à assurer le service du chant religieux à Saint-Pierre, et compila même pour elle le célèbre *Antiphonaire grégorien*[2].

A l'imitation du saint pontife, les évêques rivalisaient d'ardeur pour introduire les coutumes romaines dans leurs églises, et quand saint Agricol succéda, sur le siège d'Avignon, à son père saint Magne, il fit venir des moines de Lérins, ses anciens confrères, pour établir dans sa cathédrale le chant qui l'avait autrefois charmé. A cette époque, l'établissement d'un chapitre capitulaire comprenait les différents services religieux, et particulièrement la *Schola*, moitié maîtrise, moitié séminaire.

Que devint la *Schola* du chapitre fondé par saint Agricol ? Elle dut sans doute subir les ruines et les restaurations qui sont, depuis cette époque, et pendant plusieurs siècles, toute l'histoire d'Avignon, et il faut descendre jusqu'au XVe siècle pour avoir de ses nouvelles.

Entre deux, le château des Papes illustra la vieille cité, et c'est réellement à cette époque que commence ce que nous savons d'assez suivi sur la musique à Avignon.

Au début du XIVe siècle, la musique polyphonique, c'est-à-dire le chant à plusieurs parties, commençait à se développer, à se dégager des langes de l'ancien déchant. Je n'ai pas besoin de vous rappeler comment cet art commença : les musiciens, après plusieurs tâtonnements, finirent par imaginer de faire chanter à différentes voix des phrases différentes de plain-chant, de manière à s'accorder ensemble ; de là provient notre musique moderne. Et c'est précisément à Avignon même que la vieille manière s'affina.

En effet, quand Bertrand de Got, archevêque de Bordeaux, devenu pape sous le nom de Clément V, eut, à la demande de Philippe le Bel, transféré le Siège Apostolique à Avignon, il eut à cœur d'établir pour le service papal ce qu'on appelait alors une *chapelle de musique*[3], et plus tard, chapelle-musique.

Comme c'était en France que cette institution était le plus développée, et que les papes d'Avignon furent des Français, je n'ai pas besoin de vous dire quelle extension elle prit ici. Cela alla si loin, que dans toute l'Europe on chantait les *faux-bourdons d'Avignon*.

De fait, dans les ténors de la chapelle pontificale, lors de son retour à Rome, avec Grégoire XI[4], nous trouvons le nom de Guillaume Dufay. Or, ce Dufay n'est ni plus ni moins que le véritable créateur du nouveau genre de musique, le véritable ancêtre de Palestrina, et j'ajouterai pour ceux d'entre vous qui ont fait des études d'harmonie, le premier qui imagina de ne faire ni quintes ni octaves.

Je dois dire, en remontant un peu en arrière, que si les musiciens de l'époque épurèrent ainsi leur style, ce fut à l'instigation de Jean XXII — encore un pape d'Avignon, — dans sa bulle célèbre sur la musique.

Mais ce qu'il y a de curieux et d'intéressant dans l'influence de la chapelle papale, c'est qu'elle introduisit à Saint-Pierre de Rome, qui ne connaissait encore que le plain-chant, ce genre de musique qui devait trouver son efflorescence chez les maîtres du XVIe siècle. En sorte que, si Avignon emprunte maintenant à Rome le répertoire de la Sixtine, c'est en quelque sorte un prêté pour un rendu, puisque c'est d'Avignon que Rome prit le genre qu'elle développa.

1. Saint Vincent de Lérins.
2. C'est sur les copies de cet Antiphonaire authentique, conservé à Rome jusqu'au Xe siècle, que sont faites les éditions de Solesmes.
3. *Capellania musicæ.*
4. L'abbé Baïni.

Et Rome continua longtemps d'emprunter à Avignon. Je ne vous redirai pas ce qui fut si bien dit au mois d'août dernier [1] sur Elzéar Genêt, le petit Carpentrassien, devenu maître de chapelle de Léon X, et mort doyen de Saint-Agricol. Je constaterai simplement que ses lamentations à quatre voix d'hommes, pour la Semaine sainte, ne peuvent céder la place qu'à celles de Palestrina, cinquante ans après [2].

C'est de l'époque même d'Elzéar Genêt que date la transformation du chapitre de Notre-Dame de Doms (*sic*) par Julien de La Rovère. Le fougueux prélat qui porta le premier le titre d'archevêque d'Avignon [3], et devint le pape guerrier Jules II, fut frappé des abus qui s'étaient développés dans l'ancien chapitre régulier et résolut de le séculariser. Il obtint de son oncle Sixte IV une bulle datée du 4 des kalendes de juillet (28 juin) 1481, mais ce ne fut que le 7 septembre 1499 que le nouveau chapitre fut organisé avec ses différents services [4].

Vingt chanoines composaient le nouveau chapitre, qui comprenait aussi dix « chapellenies chorales». Julien de La Rovère y ajouta une fondation spéciale dont les originaux ne nous ont pas été conservés [5] : celle de six bourses pour les enfants de la *Schola* sécularisée, *pueri chorales*, de la maîtrise qu'il institua alors. Un détail curieux : les maîtres de chapelle de l'époque, qui étaient ecclésiastiques, avaient « droit de chape », comme les chanoines ; mais pour avoir droit de la porter, ils devaient payer un sou d'or (6 livres) au chapitre.

Les trois siècles qui suivirent furent des meilleurs pour la maîtrise métropolitaine. Dans le courant du XVI[e] siècle, un des « clergeons » fut choisi pour la chapelle royale : c'était Antoine Subiet de Château-Renard, alors du diocèse d'Avignon. Il devint premier archidiacre d'Avignon, puis évêque de Montpellier, et mourut léguant son cœur à la métropole. Ce fut à la Révolution que dut disparaître la plaque de cuivre qui en indiquait l'emplacement. Il n'avait pas oublié sa maîtrise, mais l'augmenta en fondant deux bourses supplémentaires.

Au XVII[e] siècle, deux noms attirent l'attention. Intermet, Avignonnais, chanoine de Saint-Agricol, devint maître de chapelle de la métropole et en partit dans des conditions curieuses [6]. Possédé au plus haut degré de la passion de la musique, il empêchait le maître de chapelle de Saint-Agricol de faire étudier les enfants de chœur, pour pouvoir faire exécuter ses compositions à lui, Intermet. Cela marcha bien pendant quelque temps, mais comme pareille situation ne pouvait durer, l'archevêque Philonardi le fit monter à la métropole, en qualité de maître de musique. Hélas ! trois mois après, il lui fallut partir : le démon de la musique le tenait si bien qu'il laissait les enfants agir à leur guise, pourvu qu'ils exécutassent ses motets.

Et Intermet n'était pas le premier musicien venu. Quant Louis XIII vint en Avignon, le 16 novembre 1622, il demanda lui-même, paraît-il, que la musique de son entrée fût composée et dirigée par Intermet [7].

Une autre figure curieuse est celle d'Annibal Gantez, originaire de Marseille et tour à tour maître de chapelle à Aix et à Arles ; il passa à Avignon en 1631.

Ce serait trop long de citer ici les traits d'esprit dont ses lettres [8] sont émaillées ;

1. Par M. l'abbé Requin, archiviste diocésain. Cf. *Tribune de Saint-Gervais* sur le même sujet.
2. L'une d'elles a été publiée par M. J. du Laurens, dans la *Revue* de Danjou, 1847.
3. Jusqu'alors évêché de la province d'Arles.
4. Les originaux et copies sont aux Archives départementales, fonds du chapitre, G. 4, n° 36, et G. 12.
5. C'est par les actes postérieurs que nous connaissons : par exemple, la fondation d'Antoine Subiet, dans les minutes de Colin Tache, notaire du chapitre à l'année 1591, fol. 66.
6. Elles ont été contées par M. Gustave Bayle, de l'Académie de Vaucluse, dans sa très intéressante *Etude historique* sur les *Anciens Noëls de Notre-Dame des Doms*, Aubanel 1884.
7. *La Voye de laict ou le Chemin des Héros au Palais de la Gloire...* En Avignon, de l'imprimerie de J. Bramereau... MDCXXIII.
8. *L'Entretien des musiciens*, Auxerre, MDCXLIII. Réimprimé par E. Thoineau, chez Claudin, Auxerre, 1878.

bornons-nous à celui-ci : en homme qui connaissait bien les chanoines... de son temps, Gantez écrit : « Il n'y a si bon cheval qui bronche, et si toutes les fois que messieurs les chanoines entonnent mal, ils doivent rougir, ils deviendraient enfin cardinaux. »

Gantez mourut maître de chapelle d'Auxerre, après avoir vu une de ses messes exécutée à Paris par les chœurs de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle, en présence de la cour.

Dans le courant du même siècle, deux autres noms sont à relever dans Avignon. Les registres des comptes de la ville pour l'année 1660 font mention de vingt écus payés à Béraud, maître de musique de Saint-Agricol, et qui laissa une certaine renommée, « pour la composition d'un moutet et chantement d'icelui à l'entrée du Roi » (Louis XIV). A la même époque, l'orgue et la maîtrise de Saint-Pierre étaient aux mains de Saboly, si cher aux Avignonais.

Mais, chose curieuse, sa renommée est faite de gloire littéraire. Ses noëls, composés la plupart sur des timbres connus à l'époque, sont restés très populaires, tandis que ceux dont il fit la musique sont restés, jusqu'il y a quelques années, presque inconnus [1]. Et cependant ces mélodies dépassent de beaucoup les autres.

A ce moment, la musique subissait une crise. A l'art vocal venait timidement s'ajouter le concours des instruments, et les délibérations du chapitre métroplitain font mention de joueur de basson, serpent, violon, basse de viole.

Il fallait des maîtres de chapelle au courant des progrès de l'art, et les chanoines allaient les chercher fort loin.

Après s'être adressé en Bretagne à un musicien qui ne put remplir ses fonctions, le chapitre se rabattit sur un chanoine de second rang, bénéficier hebdomadier, très musicien, en attendant un bon maître. Bientôt (21 juillet 1701) on convint d'accepter un nommé Gilles, maître de chapelle de Toulouse, et qui devait plus tard acquérir une certaine renommée dans la musique d'église. Mais Gilles tenait la dragée haute, conscient de sa valeur, et plus il reculait son acceptation, plus le chapitre lui offrait. Ce fut pendant ces pourparlers qu'un jeune musicien de dix-neuf ans, qui partait en Italie se perfectionner dans son art, s'offrit pour faire l'intérim, et fut accepté. C'était Jean-Baptiste Rameau, bientôt célèbre; il fut reçu à la métropole le 14 janvier 1702.

Il faut croire qu'il laissa de bons souvenirs à Avignon, car, à sa mort, en 1764, les musiciens du concert symphonique, d'accord avec les chanoines, firent célébrer un *Requiem* solennel. On y chanta de la musique de Gilles et de « Pergoley [2] ».

A l'époque où Rameau séjourna à Avignon, on n'avait pas encore abandonné la bonne tradition en matière de plain-chant, et les vieux manuscrits du XV<sup>e</sup> siècle figuraient encore sur les pupitres de la métropole. On y chantait même un *Salve Regina*, avec tropes, originaire de Cavaillon, alterné entre les chanoines et les enfants, et dans lequel chaque phrase est délicieusement commentée, littéralement et musicalement [3].

Cela explique qu'à l'entrée des ducs de Bourgogne et de Berry, en 1701, « Messeigneurs les Princes » aient demandé à ce que tous les offices chantés à la métropole en leur présence le fussent en plain-chant, et cela pour « leur donner moyen de psalmodier eux mesmes avec le chœur (*sic*), ce qu'ils firent presque toujours [4] ».

On ne saurait croire ce qu'Avignon comptait à l'époque de groupements musicaux.

Sans parler des sociétés de concert, des bandes de violons, même de la confrérie de

1. *Recueil des Noëls* de Saboly, publiés par F. Seguin, Avignon, 1856, 2e édition, 1897.
2. *Journal* d'Arnavon. Bibl., mus. Calvet, ms. 1520.
3. Les Chanteurs de Saint-Gervais en ont donné l'exécution.
4. Relation du chanoine Sicard, dans les conclusions du chapitre. Archives départementales. Qu'il me soit permis, à la fin de cette étude, d'adresser mes meilleurs remerciements à l'érudite obligeance de M. Duhamel, archiviste départemental, et à M. Labande, archiviste du musée Calvet, qui ont bien voulu mettre leurs trésors à ma disposition.

Sainte-Cécile, à l'église Saint-Agricol, chaque collégiale avait sa musique ; les communautés, les confréries de pénitents avaient la leur, toutes les corporations de même.

Celles qui ne jugeaient pas de leur dignité de faire tant de bruit se bornaient aux fifres et aux tambourinaires, et un acte de 1552 fait mention du « maistre fifre de la confrérie des notaires ».

Mesdames, Messieurs,

Vous le voyez, Avignon a bien toujours été la ville où chante la cigale, mais ce qui fit surtout sa grandeur musicale, je le disais en commençant, ce fut la musique religieuse et spécialement celle cultivée sous la protection de ses évêques et des papes.

Et maintenant? Hélas! la Révolution, en supprimant les biens du clergé et de ses corporations, avait pour longtemps tari la source de toutes ses manifestations artistiques. Ce n'est qu'à notre époque que le zèle éclairé d'un éminent prélat a permis à la vieille *Schola* et à la maîtrise métropolitaine de se relever d'une manière assurée. Et même, en y regardant de près, n'est-ce pas une curieuse coïncidence que celle des trois grandes dates de cette œuvre : saint Agricol, son premier fondateur, mourut en 699 ou 700, d'après la *Gallia christiana;* ce fut en 1499-1500 que Julien de La Rovère l'organisa, au début des temps modernes; et c'est enfin en 1899-1900 qu'elle se relève à nouveau, grâce à l'appui de S. G. Mgr l'Archevêque.

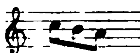
Tout cela prouve la vitalité musicale de la vieille cité, et si l'ancienne Avignon savait accueillir, avec des maitres étrangers, les meilleures méthodes du répertoire le mieux choisi, les Avignonais d'aujourd'hui nous prouvent encore ce soir qu'ils n'ont pas démérité de leurs ancêtres.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

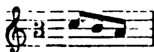


# NOTATION PHONÉTIQUE

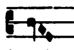
La transcription en notation musicale du chant grégorien préoccupe toujours le public. Je vais exposer ici la solution d'un problème dont l'importance n'échappera à personne. Il se peut que la voie pour atteindre le but en soit aplanie; mais je prie les lecteurs qui s'intéressent à cette question de ne pas se laisser arrêter par l'apparence un peu hardie, presque révolutionnaire, du procédé que je propose. J'arrive au fait. Soit ce groupe :



Il n'est personne qui ne l'interprète naturellement comme s'il y avait



c'est-à-dire ictus ou frappé sur la première note, la troisième étant au levé, ou, comme on dit, au temps faible. Mais je suppose que dans le groupe

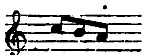


qui est ainsi traduit, la dernière note doive porter l'ictus, c'est-à-dire tomber au frappé; comment indiquerai-je cela en notation musicale? Avec la mesure, nulle difficulté. J'écrirai



et tout est clair, tout est dit. Mais l'emploi des barres de mesure pour noter le chant grégorien à rythme libre rencontre des adversaires, et ceux-ci ont de sérieux motifs pour le repousser. Cet emploi de la mesure peut être excellent comme procédé de démonstration ou d'analyse d'un court fragment; et c'est à cette fin que j'en ai usé dans plusieurs publications. Je ne suis cependant pas mensuraliste, au sens de certaines écoles; et, d'autre part, je reconnais que cet emploi continuel des barres de mesure dans un morceau entier a de sérieux inconvénients. Ils ont été si souvent exposés que je puis me dispenser de les redire ici. A la vérité, plusieurs ont préconisé l'emploi non de mesures simples, mais de mesures combinées à 4, à 6/8, à 5, à 9/8, à 12/8, qui groupent les mesures simples et correspondent à des dimètres, etc. Il y a incontestablement plus de largeur et plus d'exactitude dans ce mode de traduction; mais, outre certaines difficultés spéciales, nous n'y trouvons pas toujours la solution du cas que nous cherchons; au contraire, il le suppose.

Laissant de côté la mesure, abordons la notation musicale libre. On a imaginé d'employer un système de points, comme on fait pour la métrique des vers. Les accompagnements publiés par Dom Delpech portent ces indications. Peut-être qu'on pourrait le simplifier; mais, en somme, toute indication peut être utile, et je ne vois pas de motif grave pour condamner celle-ci. Toutefois j'en préférerais une autre, parce que cette addition de points au-dessus de la portée



est un procédé de convention, étranger à notre notation musicale; de plus, elle crée une sorte de contradiction. Ces trois croches donnent au premier coup d'œil, comme on l'a dit, l'indication d'un rythme ternaire dont la dernière note est faible; et voici que, contrairement à ce que signifie la notation, une indication conventionnelle marque un frappé sur cette dernière note[1].

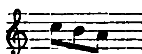
Essayons autre chose. Nous avons vu qu'avec la barre de mesure, on notait



Enlevons la barre, et il reste

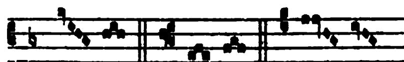


Ce *la* séparé s'interprétera plus facilement par un frappé que dans

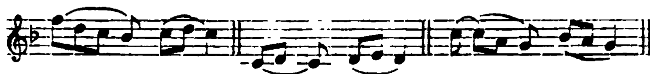


1. J'use de ce procédé dans la *Revue de chant grégorien* à défaut de caractères de musique; avec la notation guidonienne, c'est le seul dont on puisse user.

Cette manière de noter semble donc plus claire, plus rationnelle. Toutefois je soulève une objection. Que l'on ait à traduire



On aura, en suivant ce système :



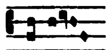
A coup sûr, on comprend cela; mais on peut souhaiter mieux encore; car, si ces notes séparées sont bonnes aux finales (où il n'y a pas moyen de faire autrement), elles semblent un peu trop multipliées et rendent la notation comme disloquée. Affaire de coup d'œil, sans doute, mais qui ne doit pas être négligée; car la forme importe beaucoup, surtout quand on doit innover. Ce n'est donc pas encore la solution complète, mais nous y touchons.

Je propose donc d'appliquer ici le principe d'équivalence rythmique que j'ai exposé dans mon livre *Du Rythme*, et de noter *comme l'oreille l'entend*, c'est-à-dire phonétiquement. Je noterai donc ainsi les fragments précités :

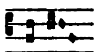


C'est-à-dire que de la dernière note d'un groupe rythmique (laquelle tombe au frappé) je fais la note initiale du groupe rythmique suivant.

« Juste ciel! et les neumes qu'en faites-vous? Vous les brouillez, vous les confondez! c'est une macédoine, une salade sans nom! Les neumes que l'on doit respecter, que Gui d'Arezzo..., que Dom Pothier..., que vous-même...! » Je m'attends bien à cette explosion, et c'est là le côté un peu révolutionnaire, en apparence, du système que je propose; mais qu'on veuille bien y regarder de près, et l'on retrouvera les neumes parfaitement dessinés à l'œil par les ligatures, qui prennent sur la première note d'un chacun et finissent sur sa dernière. Quant au rythme, il est intact. Enfin aucun élément étranger, rien d'anormal n'est introduit dans la notation musicale. Bien plus, il serait facile de prouver que ce procédé, en apparence si hardi et si nouveau, est au fond traditionnel; car en plusieurs cas, et sur le point même en question, la notation guidonienne a noté phonétiquement par rapport à la notation neumatique. Un exemple entre mille : d'après la notation neumatique on a littéralement



qui est devenu



Ici la finale d'un rythme est devenue la note initiale du suivant.

Avec cette notation on n'aura donc qu'à poser ce principe, qui, du reste, ressort à l'œil : *que le frappé tombe* 1° *sur toute note initiale d'un groupe*, et 2° *sur*

*toute note isolée*. Et l'on retrouvera toute la structure rythmique de la phrase par ce point de repère.

Une observation est cependant nécessaire, non pour le rythme, mais pour la bonne exécution. C'est qu'il ne faudrait pas enlever trop rapidement ou mesurer avec une égalité trop stricte la première note de chaque groupe, quand sur elle finit un rythme (ce que montre la ligature). Ainsi dans cet exemple :



si l'on ne s'appuie posément sur le *si*, sans toutefois le prolonger ni en doubler la valeur, le passage perdra la physionomie exacte que lui donne un bon phrasé, et, pour peu que cela se reproduise au cours d'une phrase, l'exécution semblera hâtive. On voudra bien ne point se faire contre le procédé que je propose une arme de cette observation; car il est facile de répondre qu'elle est nécessaire avec la notation guidonienne, aussi bien qu'avec la musicale; que nulle notation ne peut tout indiquer et que, réussît-on à le faire, ce serait une complication plus nuisible qu'utile.

Il reste encore un ou deux points à examiner touchant la notation musicale du chant grégorien. J'espère pouvoir le faire bientôt et publier quelques spécimens d'accompagnement d'après ce système de notation et d'après certaines idées dont je poursuis la réalisation.

ANTONIN LHOUMEAU, *C. M.*



# UN COMPTE RENDU AVANT LA LETTRE

## L'ANTIPHONAIRE DE HARTKER

On a fait aux RR. Pères Bénédictins de Solesmes le reproche, à la fois étrange et injuste, de ne point assez vulgariser par la fac-similisation les manuscrits originaux sur lesquels ils ont travaillé et appuyé leurs éditions. La *Paléographie musicale* devrait pourtant suffire à les disculper d'une telle critique : ils ont déjà publié intégralement deux graduels, l'un d'Einsiedeln, l'autre de Saint-Gall, un antiphonaire ambrosien et enfin, à propos du *Justus ut palma*, un répertoire complet de toutes les écritures neumatiques. Maintenant, estimant que, par son mode même de publication, la *Paléographie musicale* ne permet pas de donner à l'érudition autant de fac-similés que leur désir le voudrait, les RR. Pères de Solesmes élargissent le cadre de leur publication par une série indépendante et parallèle, qui livrera aux érudits des photocollographies de textes originaux. Le premier manuscrit reproduit, prêt à paraître d'ici à quelques jours, sera un antiphonaire de l'office, écrit par Hartker, moine de Saint-Gall, entre 986 et 1011.

Cet antiphonaire monastique contient plus de 2200 antiennes et plus de

800 répons. Chaque antienne est précédée d'une ou plusieurs lettres indiquant le mode de l'antienne et la différence employée dans la psalmodie qui la suit. Cet antiphonaire est donc en même temps un *Tonale*. La notation neumatique en est très belle et très claire; elle est accompagnée de lettres et de signes romaniens; bref, cet antiphonaire est le plus précieux que le Xe siècle nous ait conservé.

Nous pouvons espérer désormais que l'on attendra, pour reprocher aux RR. Pères de Solesmes de ne point donner assez d'originaux, d'en avoir reproduit autant qu'eux.

P. A.



# VARIÉTÉS

## LES DÉCOUVERTES SCIENTIFIQUES ET LEUR APPLICATION MÉCANIQUE AU SERVICE DE LA PROPAGANDE DU CHANT RELIGIEUX

Nous assistons à notre époque à une éclosion vraiment prodigieuse d'inventions de toutes sortes, qui, toutes, tendent à supprimer l'effort, à réglementer le mouvement, à le discipliner, à ce point qu'un seul homme presque en se jouant arrive à l'aide de machines puissantes d'une précision merveilleuse à centupler son action, et il faut bien le dire, hélas! à supprimer aussi son initiative. D'aucuns déploreront et avec une certaine raison cet état de choses, mais devons-nous remonter le courant? Nous risquerions fort d'être emportés, et mieux vaut, je crois, user de ces inventions et leur chercher une application artistique, bien que ces mots hurlent d'être accouplés. Les artistes auraient tort de bouder à la mécanique, et c'est, je crois, faire preuve d'initiative que de chercher à lui imprimer une direction et à en faire un moyen de propagande puissant, tout en sauvegardant, bien entendu, les intérêts de l'art, ce qui n'est pas incompatible avec l'application mécanique, quoi qu'on dise.

Le phonographe, par exemple, qui donnera matière à cet article, est une invention admirable, d'une simplicité de moyens extraordinaires et d'une application universelle. Jusqu'à présent traité un peu comme un joujou, il n'a servi qu'à reproduire des chansonnettes, et, disons-le franchement, ce n'est pas dans l'interprétation qu'il brille; s'il ne devait réaliser aucun perfectionnement et surtout chercher une application plus sérieuse, il ne resterait qu'un joujou et, comme un joujou, viendrait à passer de mode et être brisé par ce grand enfant qu'est la société moderne.

Mais voici que de toutes parts surgissent des applications de la découverte à des objets sérieux qui méritent qu'on s'y arrête et qu'on l'étudie. Ne parle-t-on pas en justice de recueillir les dépositions des instructions sur des rouleaux phonographiques? Que n'arrivera-t-on pas à réaliser? L'étude des langues vivantes pour la juste prononciation si défavorable, souvent chez les maitres eux-mêmes, ne serait-elle pas facilitée? et la musique, quels services ne pourrait-elle pas réclamer du phonographe! Ici le champ est des plus vastes, et voici que la propagande du chant religieux en use avec succès en attendant que l'étude technique du chant, par exemple, ou du phrasé pour les virtuoses, y trouvent aussi leur compte. Que l'on ne nous parle pas des exécutions

du phonographe, de ces réalisations barbares d'une mélodie *harmonique* d'opéra ou de romance, qui, ne pouvant se passer de son soutien harmonique, agit seule, couvre l'accompagnement entendu par instants (dans les mesures à compter) sur un mauvais piano que l'on dirait de verre. Le phonographe peut mieux faire, et il l'a prouvé ; tout en amusant le public, il se doit à une mission plus utile, celle de créer des documents vivants d'une portée de diffusion encore inconnue. Ce qui vient d'être fait en faveur du chant grégorien peut l'être au profit de toute musique, surtout quand, abandonnant les formats actuels des cylindres, il nous sera permis d'entendre sans solution de continuité des morceaux entiers de musique contemporaine d'une durée de cinq ou dix minutes au moins. C'est la leçon d'accompagnement enregistrée et le style du maître célèbre du violon et du chant colporté aux quatre coins du monde avec le piano de tout musicien désireux de se familiariser avec le style de chacun des maîtres et de son instrument. Ce que la notation moderne est impuissante à traduire, le phonographe le traduit et avec les inflexions, les détails d'interprétation les plus délicats, mais à la condition d'être *monodique*, le phonographe n'étant arrivé qu'à rendre imparfaitement encore les ensembles choraux et orchestraux trop complexes, et, comme nous le disions tout à l'heure, les mélodies avec piano. Mais par contre, toute leçon mélodique pure, que ce soit une chanson populaire, un graduel, une romance de violon, est reproduite avec une fidélité telle que nous n'hésitons pas à considérer le phonographe comme un des plus puissants moyens de démonstration orale qui puisse exister. En chant grégorien la preuve est faite, et pour tout curé qui ne peut gagner Solesmes, ou la *Schola*, ou tout autre milieu où s'exécute le chant grégorien, rien ne vaudra son joujou de cinquante francs, son phonographe, et sur ce joujou, des cylindres reproduiront tel graduel ou tel alléluia chanté par tel préchantre du monastère ou de la *Schola Cantorum*.

*
* *

Un jour, un employé de la maison Pathé vint à la *Schola* pour solliciter l'enregistrement, sur les cylindres de sa maison, de plusieurs exemples de mélodies grégoriennes chantées d'après la méthode de Dom Pothier. L'étrangeté de la demande ne fut pas sans stimuler notre curiosité et aider à nous suggérer la portée de l'application de notre procédé à la diffusion du chant grégorien. Les premiers cylindres réalisés furent si saisissants de vérité, que nous n'hésitâmes pas à conseiller vivement à la maison Pathé de se créer tout un catalogue de chants grégoriens, à l'usage des curés de campagne et des séminaires et communautés. L'idée était hardie ; je ne sais si la maison Pathé avait songé, tout d'abord, à l'application pédagogique de l'invention, elle l'accueillit du moins avec tant de bonne grâce, qu'en quelques semaines tout un catalogue fut établi et une véritable bibliothèque fut constituée.

Nous ne dévoilerons pas la genèse des auditions, ni le nom des préchantres qui y prirent part ; ils se comptent parmi les premiers, et telle oreille exercée pourra aisément les reconnaître.

Le résultat actuel, c'est qu'un catalogue, déjà très complet, vient d'être jeté dans la circulation, et que bientôt tout chanteur grégorien fameux voudra voir sa leçon reproduite dans le phonographe, et tout amateur isolé dans les paroisses lointaines voudra entendre le chant de saint Grégoire chanté par les préchantres de l'art. Nous ne saurions mieux faire que de reproduire ici la préface que M. Ch. Bordes a bien voulu faire pour ce catalogue. Quant au catalogue lui-même, on le trouvera à la *Compagnie générale des Cinématographes et Phonographes, 98, rue Richelieu, à Paris.*

Au Moyen-Age, la tradition était purement *orale*, c'est-à-dire que les chants, confiés à la seule mémoire des chanteurs, se perpétuaient ainsi de l'un à l'autre, et, il faut bien le dire, se défor-

maient à l'envi. Les préchantres ou les maîtres de chœur pouvaient seuls recourir aux manuscrits, où les syllabes du texte de l'office étaient surmontées de signes sommaires nommés *neumes*, appelés non à fixer irrévocablement les intervalles précis de la mélodie, mais à en rappeler les *mouvements* ou ondulations rythmiques et aider en cela la mémoire rétive des chantres. Ces manuscrits, d'une graphique très fine, ne servaient point à l'exécution. Enfermés dans les trésors des églises et monastères, ils étaient souvent attachés par des chaînes aux meubles qui les contenaient, afin d'être toujours sous la main de celui qui recourait à eux avant l'office, où *tout se chantait par cœur*, depuis les chants qui ne s'exécutaient qu'une fois l'an, jusqu'aux mélodies les plus usuelles. La tradition, encore une fois, était donc purement *orale*, et toute l'éducation se faisait *par l'oreille*, sans le secours d'aucun livre de lutrin.

Ce mode pédagogique devait fatalement imposer au chant un caractère qu'il est bon d'expliquer ici. Sa structure intérieure étant absolument différente de celle de toutes les autres musiques, métriques pour la plupart, le chant gégorien, *purement rytbmique*, n'est asservi à aucune mesure isochrone. La phrase grégorienne sera donc composée de *neumes* ou groupes de notes, véritables *syllabes* et *mots musicaux* ayant, comme les mots du discours, leur *accent tonique,* et dont les enchaînements formeront de véritables phrases plastiques, comme celles du discours, se développant donc comme elles et ayant, comme elles aussi, une signification musicale précise pour notre esprit. Ceci nous aidera à les retenir, à les comprendre, facilités que nous serons par des cadences se reproduisant identiques, en forme de *cursus rytbmiques*, aux fins de phrases, où un groupe de notes en appelant un autre aidera par cela même la mémoire, formant des *timbres musicaux* ou formules entières se représentant perpétuellement au cours du Graduel ou de l'Antiphonaire, et revêtant un nombre incalculable de textes différents sans aucune recherche d'expression sentimentale, les graduels de la fête de Pâques, du Commun des Confesseurs non Pontifes, etc., étant identiques à celui de la messe des Morts, par exemple.

Un art conçu de la sorte, où tout était fait pour aider l'oreille, pour frapper l'esprit de tous, être compris de tous, étant en un mot l'*art populaire* par excellence, n'aurait jamais dû périr : pourtant il en fut autrement. Sous la poussée vigoureuse de la musique métrique, de la danse et de la chanson populaire, le vieil édifice grégorien alla s'effritant comme ces magnifiques églises romanes dont les sculptures, rongées par le temps, sont méconnaissables. La rythmique grégorienne délaissée s'effaça des mémoires. Les vieux manuscrits neumatiques furent remplacés d'abord par les manuscrits sur lignes ou portées musicales, donnant l'échelle des sons fixes mais dénaturant bientôt la forme plastique des neumes, si utile au chanteur pour grouper ses sons ; puis par les livres imprimés, où les formes disparaissent totalement, où les abréviations, les mutilations, apparaissent à chaque ligne. L'anarchie devint complète, la nuit se fit ; encore quelques années, et le patrimoine de saint Grégoire allait disparaître. La science heureusement veillait ; son action aura un double effet. Non seulement les hommes de pensée, de savants moines, nous auront rendu les mélodies, mais l'application mécanique venant les seconder, la *tradition orale* du Moyen-Age surgit à nouveau, et ce que la patience de quelques apôtres du chant n'aurait pu réaliser que dans un grand nombre d'années par la conquête méthodique de tous les séminaires et plus tard des paroisses, voici que l'invention mécanique le réalisera *en se jouant*, en nous amusant aussi, aidant en cela puissamment la cause de la réforme du chant sacré. Grâce au *Phonograpbe*, tout curé fera sans effort l'éducation de son chantre, de ses enfants.

Telle est la fidélité de reproduction de la mélodie, que dans ses plus grands détails elle apparaît, se déroulant avec ses flexions les plus délicates et un souci le plus délicat aussi des nuances. Encore une fois, c'est la leçon du maître, la tradition orale retrouvée, et en matière de *chant grégorien*, l'exemple chanté valant toujours toutes les théories du livre, on ne saurait trop considérer combien précieuse est la découverte et féconde l'application présente.

D'aucuns déploreront peut-être l'excès de mouvement imprimé à ces mélodies séculaires. Ceux qui, encore asservis aux errements en usage, s'étonneront de la rapidité du chant, se rendront compte facilement que nous avons tenu avant tout à donner le plus de matière possible en un seul cylindre ; il leur sera facile, la leçon apprise, d'imprimer à la mélodie le mouvement le plus en rapport avec la nature et la dimension de l'édifice où devront s'exécuter ces chants. Le rythme et l'accent ont pu être parfois accusés à l'excès, toujours dans le but de la démonstration verbale. On pourra facilement atténuer les élans de la voix et la rapidité de certaines formules au profit du recueillement et de la piété. L'important était de démontrer la beauté du chant, son rythme si musical, et de prouver son excellence et son action. Ceci, le *Phonograpbe* l'accuse sans conteste. Il rendra en cela, nous en sommes sûrs, les plus grands services à la diffusion du chant grégorien. La *Scbola Cantorum*, invitée à aider à ce nouveau mode de propagande, ne regrettera jamais de s'y être prêtée, car elle croit grandement à son action et s'y est employée de son mieux.

*
* *

Maintenant avant de critiquer et l'invention et notre action en sa faveur, qu'on veuille bien écouter une leçon de chant grégorien par le phonographe et réfléchir sur la portée de sa diffusion dans les milieux populaires, dans des cures isolées, où tout curé ou vicaire que hante la réforme du chant et son amélioration dans les paroisses saura grouper le soir, autour du joujou, tout en les amusant, ses chantres et ses enfants de chœur, auxquels il répétera jusqu'à compréhension complète la leçon imposée, la *leçon orale*, telle qu'elle était enseignée au Moyen-Age.

Ne nous hâtons donc pas de rire de l'invention mécanique appliquée à la diffusion de l'art ; nous le vîmes bien l'autre soir, dans une réunion intime, où pour nous distraire nous accouplâmes le phonographe à l'æolian, cette autre invention surprenante où l'exécutant, qui n'en est pas un, puisqu'il ne touche qu'à des boutons de réglage (conduisant le mouvement et ces timbre seuls), est le chef d'orchestre de ce qu'il fait exécuter à la mécanique, souple à ce point qu'elle accompagna à un groupe de chanteurs de Saint-Gervais, non seulement des polyphonies palestriniennes dans les plus délicates nuances, mais le graduel et l'alléluia de Pâques où le rythme est roi, et ce, sans avoir répété, le praticien qui dirigeait l'instrument n'étant nullement familiarisé avec la phraséologie grégorienne, conduit par le seul cursus rythmique si musical des mélodies. L'application le plus réjouissant fut l'enregistrement séance tenante de l'alleluia de Pâques, sur le phonographe après accord préalable avec l'æolian ; alleluia reproduit aussitôt par les deux mécaniques accouplées.

Beaucoup des assistants s'en amusèrent, d'autres se révoltèrent, d'autres enfin restèrent rêveurs, ceux là sont les sages, car sans nuire au développement des individualités, ils se doivent au perfectionnement de ces *machines*, et leur influence artistique sera des plus fécondes sous les inventeurs et industriels auxquels quelquefois peut manquer des conseils de ce genre pour apporter à leurs créations la perfection idéale.

Jean de Muris.



# LA MUSIQUE RELIGIEUSE AU MOYEN-AGE

(ÉTUDE HISTORIQUE)

*(Suite)*

---

On connaît l'exécution, ou tout au moins la façon dont on devrait exécuter dans nos églises le répons de l'*Alleluia*, qui, les dimanches et fêtes, précède la lecture de l'évangile.

Un chantre entonne l'*Alleluia* : le chœur le répète en ajoutant une longue vocalise sur le nom béni du Seigneur, en hébreu *Ia*. Puis le soliste se fait entendre à nouveau dans une mélodie très suave et très ornée, écrite presque toujours sur un fragment des psaumes, dont le chœur achève le dernier mot avant de reprendre l'*Alleluia*.

Cette coutume fut, paraît-il, introduite dans l'Eglise romaine au IVe siècle par le pape saint Damase. à la prière de saint Jérôme, en imitation de ce qui se pratiquait en Orient.

Dans un passage de ses œuvres, si intéressantes au simple point de vue des renseignements liturgiques, saint Augustin rapproche les réponses vocalisées des chantres de ces mélodies sans paroles, qu'il nomme *proceleusma*, par lesquelles, dans le silence des nuits, les matelots s'avertissent mutuellement de l'approche des navires. Les psalmistes, de même, sur la barque de la sainte Eglise, sont comme de vigilants nautoniers avertissant les fidèles des écueils du démon : heureux qui sait les écouter.

Au reste, pour le saint docteur, la mélodie longuement vocalisée n'est que l'expression du véritable amour, qui, à la fin de ses divines effusions, se sent impuissant même à exprimer le nom du Seigneur[1].

Mais apparemment, ce qui contentait saint Augustin, ne suffisait plus aux tropistes du Moyen-Age.

Pour vous faire connaître leur goût, les chanteurs vont interpréter en l'honneur de saint Vincent de Paul, dont la mémoire nous réunit particulièrement aujourd'hui, l'*Alleluia* avec le verset *Justus germinabit*, du Commun des confesseurs. Ils en diront le chant primitif, tel qu'on l'exécutait jadis, si suavement vocalisé, si naïvement admiratif, qui fait partie des vieilles compositions romaines ; et ensuite, les tropes, c'est-à-dire le texte bizarrement interpolé, par lequel les liturgistes du Moyen-Age tentèrent d'en fleurir l'exécution pour les jours de fête.

Toutefois, les tropes ne sont, dans l'alléluia, qu'une exception. Le développement de ce chant rentre habituellement dans le genre des séquences.

Nous en avons dit un mot tout à l'heure à propos de Notker : à côté de lui et comme le dominant, apparaît la grande figure d'Adam, le chanoine régulier de Saint-Victor, le religieux parisien, le poète liturgique par excellence du XIIe siècle.

Comme son devancier, il écrit sur des timbres choisis, ou, s'il a recours — cas le plus fréquent — à quelque nouvelle coupe de vers, il emprunte des centons musicaux aux œuvres plus anciennes. Ainsi se sert-il de la belle séquence en l'honneur de la sainte Vierge, *Verbum bonum*, pour le chant du *Laudes crucis*, qui n'est, par ailleurs, que le développement mélodique de l'alléluia de la sainte Croix, auquel il faisait suite ; c'est sur ce *Laudes crucis* que, cent ans plus tard, saint Thomas d'Aquin fit le *Lauda Sion* ; la séquence *Veni Sancte Spiritus*, qu'on croit avoir pour auteur le pape Innocent III, bien connu au reste par ses travaux liturgiques, n'est que le commentaire littéraire et musical du verset alléluiatique de la Pentecôte.

A Noël, on chantait jadis l'admirable *Lætabundus*, conservé encore en quelques églises de France, mais avec un chant barbarement défiguré.

La grandeur de cette séquence a tellement frappé les anciens copistes, qu'ils la considéraient comme une œuvre de saint Bernard, le *Doctor mellifluus* ; elle ne saurait cependant lui être attribuée, étant contenue en des manuscrits trop anciens pour cela.

1. D'après Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes*.

Le timbre du *Lætabundus* a été usité en d'autres fêtes, soit avec de simples variantes, comme pour l'Epiphanie, soit sur de nouveaux textes, comme à la fête de saint Jean-Baptiste.

Au XVe siècle, il servit à quantité de nouvelles proses : à Paris entre autres, en l'honneur de saint Louis, *Lætabunda psallat plebs*; en Bretagne, pour la fête de l'apôtre armoricain qui laissa son nom à la ville de Saint-Pol-de-Léon, *Lætabundus pastori det grex*. En plein XVIIe enfin, à l'aurore de ces temps si tristes pour la foi et « son expression sociale, la liturgie[1] », le Père Eudes, le missionnaire, l'un des plus ardents apôtres de la dévotion publique aux Sacrés-Cœurs, imite encore la vieille séquence pour la fête du saint Cœur de Marie, *Lætabunda canant pie*.

*
* *

L'introduction dans la liturgie de gloses françaises, comme celles de l'épître de saint Etienne, nous a donné aussi le chant si populaire et si naïf généralement connu sous le nom de *prose de l'Ane*.

Composé vraisemblablement pour l'usage de l'église de Sens, on l'exécutait au temps de l'Epiphanie, lorsque la piété des fidèles, aux inventions parfois bizarres, commémorait solennellement la part prise par l'âne à l'enfance du Christ.

D'après des traditions fort anciennes, et qu'il faut en partie faire remonter aux évangiles apocryphes, un âne aurait été l'un des compagnons de Jésus dans l'étable; puis, quand, ayant laissé l'étable pour une demeure plus commode, Marie et son divin Fils reçurent la visite des Mages, un âne aurait porté les présents des riches visiteurs; plus tard, après leur départ, un âne encore aurait servi de monture à la sainte Mère du Christ, lorsque, avec Jésus, sous la conduite de Joseph, elle dut fuir en Egypte.

C'en était assez pour que nos pères songeassent à tirer l'humble animal d'un oubli immérité en le faisant participer à quelque cérémonie religieuse établie en mémoire des faits dans lesquels il avait figuré.

C'est de Sens que cette fête paraît avoir été originaire; consistant d'abord en une simple présentation de l'âne à la porte de l'église cathédrale, elle fut bientôt dotée, en d'autres pays, d'une sorte d'office. A cet office, qui rappelle par sa forme celui de la bénédiction des Rameaux, on exécutait les tropes du *Kyrie* commençant par les mots *Orbis Factor*. C'est le chant solennel, communément inséré, selon nos usages actuels, à la messe dite des dimanches dans l'année.

Si nous en croyons même certains auteurs, le chantre aurait terminé le *Benedicamus* par une vocalise imitative plus baroque que respectueuse sur les dernières syllabes de l'alleluia, auquel les fidèles auraient répondu en chœur : *Deo gratias*, *Alleluia*, *i-a*, *i-a*, *i-a*.

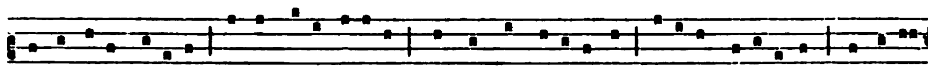
Ici et là, couvert de riches étoffes, l'âne paraissait à l'église, portant souvent une jeune fille et un petit enfant représentant Jésus et Marie; reçu par le clergé et admis aux honneurs de l'encensement, l'âne, avec son précieux fardeau, était conduit processionnellement au chant du rythme *Orientis par-*

1. Dom Guéranger, *Institutions liturgiques*.

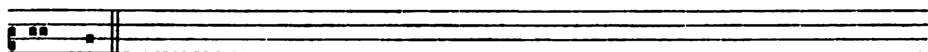
*tibus,* qui disait ses labeurs et ses gloires, et dont le peuple, en chœur, répétait le refrain.

Tout cela prouve combien, malgré des apparences parfois frivoles, la foi de nos aïeux était profonde et leur piété sincère, pour rester vive et entière, malgré de telles fantaisies; les esprits chagrins ou simplement sévères ne s'offensaient pas de ces futilités, tant qu'elles ne dégénérèrent pas en saturnales, et c'est le cas de répéter avec le poète :

*Ubi plura nitent,*
*Non ego paucis offendar maculis.*



Ori- entis partibus aduen-tavit a-sinus, Pulcher et fortissimus, sarcinis aptissimus, Hé, si-re



Asne, hé !

Hic in collibus Sichen
Enutritus sub Ruben,
Transiit per Jordanem
Saliit in Bethleem
Hé, sire Asne, hé!

LES DEUX CHŒURS.

Or, sire Asne, bien chantez;
Vous aurez du grain assez,
Et du foin à rechigner,
Et de l'avoine à plantez.
Hé, sire Asne, hé!

*
* *

Tel était, au XIII[e] siècle, l'art musical à l'église : mélodies ornées ou récitatifs solennels, liturgiques ou extraliturgiques, chants anciens ou récents, populaires ou savants, tous étaient marqués au coin de ce cachet à la fois artistique et pratique qui caractérise les grandes œuvres de ce genre, leur imprime un élan qui les entraîne à travers les âges, leur fait franchir les siècles.

Alors même, comme à notre époque, où la pratique, où la science de l'art ne paraît plus devoir être que la part d'un petit nombre d'initiés; à l'heure même, où les fidèles abandonnent trop souvent, hélas !

A des chantres gagés le soin de louer Dieu,

et les laissent barbarement travestir l'art musical liturgique; tandis que l'abus de la langue vulgaire envahit nos réunions religieuses et laisse déchoir le langage fort et viril de nos apôtres, des organisateurs de nos églises; alors, de tous côtés, comme une floraison magnifique, se reforment ces antiques confréries, ces sociétés d'artistes chrétiens, qui, de plus en plus, par la force des choses, reviennent naturellement au chant liturgique ancien, seul artistique, seul vraiment catholique, et qu'il a fallu les derniers efforts du jansénisme expirant pour voir disparaître de nos églises.

A qui devons-nous cette résurrection? A des Français, à des chrétiens, à des moines.

Après les Coussemaker, les Danjou, les Lambillotte, les Clément, les Railhard, premiers pionniers et préparateurs de l'œuvre, sont venus les Béné-

dictins de la Congrégation de France, relevée à Solesmes par l'illustre Dom Guéranger. C'est sur son ordre qu'ils commencèrent leur œuvre.

A leur tête, chef incontesté de l'école bénédictine, est le R^me^ Père Dom J. Pothier, Abbé de Saint-Wandrille ; c'est à sa suite qu'ils ont fouillé les bibliothèques, recherché les vieux manuscrits, transcrit les textes, remis en lumière ce que nos aïeux avaient oublié, restauré enfin ces inimitables mélodies grégoriennes ; notre science est faite de la leur.

Et leurs travaux sont rapidement entrés dans la pratique.

Les grands Ordres, les Chartreux, les Cisterciens, les Dominicains, les fils de saint François, rivalisent avec leurs aînés dans la vie monastique.

A Paris même, au centre des études, une jeune et artistique initiative[1], avec le concours de maîtres éminents, a fondé un véritable conservatoire de musique liturgique, je devrais plutôt dire a relevé l'antique institution de saint Grégoire au Patriarchium de Latran, si chère aux Pontifes Romains : la *Scola Cantorum*.

Et voici que, grâce au zèle et à la sollicitude de nos Evêques, chefs des Eglises de France, fleurissent des *Scolæ* nouvelles ; leurs études font désormais partie du plus haut enseignement chrétien, sont inscrites, comme à Paris, au programme des Instituts Catholiques.

Que dirai-je de plus ? De tous côtés, en France, à l'Etranger, dans le Nouveau-Monde, des communautés, des confréries, des paroisses, des diocèses entiers, Rome même, suivent le mouvement, en sorte que bientôt on reverra réalisé, avec les mêmes mélodies, ce que disait il y a treize cents ans le grand poète saint Fortunat, de l'église de Paris :

*Pontificis monitis clerus, plebs psallit et infans,*
*Unde labore brevi fruge replendus erit.*

« A l'avertissement du pontife, clergé, peuple, enfants, chantent ; bien petit travail pour chacun, et pour tous fruits si abondants. »

Amédée Gastoué.



# ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC

## A SON TRAITÉ DE

## « La Science et la Pratique du Plain-Chant » (1673)

*(Suite)*

---

III. ... Or il faut icy remarquer, que bien que Boece n'ait mis *au nombre des consonances* que les trois premieres *qui sont parfaites* et celles qui sont en composées, et qu'ainsi il en ait aucunement exclus les imparfaites, soit à cause qu'elles ne sont prises que des proportions surpartientes, ou des surparticulieres qui sont contenuës hors les quatre premiers nombres radicaux,

1. M. Charles Bordes, directeur-fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais.

soit parce qu'elles ne peuvent pas estre ny bien justes ny entierement agreables, suivant *la proportion qui appartient aux trois parfaites, et* la division des intervalles qu'il assigne aux tetracordes des trois genres : neanmoins les musiciens modernes, apres Ptolémée, les y ont *admises ; et par* une nouvelle division des mesmes tetrachordes qu'ils ont *inventée, par laquelle ils ont donné* à celuy du genre diatonique un demy ton majeur avec deux tons dont l'un est majeur et l'autre mineur, *et quelque legere diminution ou rabaissement des quintes,* ils les ont rendues plus justes et plus *accordantes,* afin d'en *pouvoir agreablement* diversifier et embellir leurs chants à plusieurs parties, ainsi qu'il a esté déjà remarqué cy-dessus. *Ce qui toutefois n'empesche pas qu'elles ne soient estimées imparfaites, parce qu'elles le sont toujours lorsque les premiers ont toute la perfection qui leur est due, et que d'imparfaites elles ne peuvent estre renduës parfaites que par l'alteration des parfaites, qui sont les premieres et les principales.*

V. Il *s'ensuit de ce qui a esté dit cy dessus des consonances* parfaites et imparfaites, *que ces qualitez leur conviennent* plûtost par rapport ou comparaison des unes aux autres, que non pas absolument en elles mesmes : vû que les imparfaites ne laissent d'avoir leur *maniere* de perfection...

Chapitre VIII. Differentes proportions des sons et des intervalles.

I. (fin) ... Et par consequent elle *a le droit et le pouvoir de s'en* servir.

II. Afin de mieux comprendre cecy, il faut remarquer et supposer quatre ou cinq choses. *En premier lieu* que la proportion... *En second lieu* que la proportionalité... *En troisieme lieu* que le terme milieu...

(Même alinéa) ... Outre ces deux sortes de *medieté, il y en a une* troisieme...

... La medieté *où les différences* sont égales, s'appelle arithmétique ; *celle* où les proportions sont semblables, geometrique ; et *la* troisieme...

III. (Fin du premier alinéa) ... selon que le plus grand nombre contient en soy le moindre, *une,* ou deux, ou trois, ou quatre fois ou davantage, sans que rien y manque ny excede, il est nommé ou double, ou triple, ou quadruple, et ainsy des suivans jusques à l'infiny *selon la quantité de l'excez.*

IV. La cinquiéme remarque concerne les diverses proprietez de ces genres d'inégalité, et les avantages que les uns ont par dessus les autres ; d'autant que cette connoissance peut donner beaucoup de jour *à celle des consonances et des autres intervalles du chant, à la mesure de leurs sons et de leurs silences ; comme aussi à l'excellence des systemes ou des gammes qui en tirent leur origine et leur perfection, ainsi qu'il sera cy dessous remarqué aux lieux où il est traité de chacune de ces choses.* En voicy quelques-unes de celles que Boece nous a laissées...

VI. ... Que si quelqu'un veut comme en abrégé voir les proportions harmoniques de tous les intervales du chant par le rapport des nombres les uns aux autres, il n'a qu'à jetter la vuë sur la table suivante, où la disposition des nombres est *telle que sans autre artifice,* ceux qui sont perpendiculairement les uns sur les autres, sont en proportion multiple ; combinez dans la suitte naturelle *et immediate ou contigue* ils se rencontrent dans la surparticuliere, *à la reserve de 1 à 2 qui est dans la multiple : mais combinez dans la suitte naturelle mediate ou interrompue, en laissant seulement un entre deux ils sont pareillement dans la surparticuliere à la reserve de 2 à 4 qui est dans la multiple ; et si on en laisse plusieurs entre deux ils sont tant dans la multiple que dans la surparticuliere : enfin* traversez diagonalement de la gauche à la droite, ou de la droite à la gauche ils se trouvent ou en la surparticuliere ou en la surpartiente : De sorte que si l'on en continuë la table, il n'y a aucun intervale pour petit qu'il soit qui ne s'y rencontre au moyen de ces proportions arithmétiques. *Où il faut toutefois remarquer que le nombre senaire a cet avantage par dessus tous les autres, qu'il ne contient que des consonances soit qu'on le considère dans la suite naturelle de ses nombres, soit qu'on les compare les uns aux autres en les disposant d'une autre manière ; soit qu'on les multiplie : car dans leur suite naturelle l'octave se rencontre de 1 à 2, la quinte de 2 à 3, la quarte de 3 à 4, la tierce majeure de 4 à 5, la mineure de 5 à 6 ; que si on les compare les uns aux autres dans leur suite interrompuë, la douzieme se rencontre de 1 à 3, et de 2 à 6, l'octave de 2 à 4, et de 3 à 6, la quinte de 4 à 6, la double octave de 1 à 4, la sexte majeure de 3 à 5, la dixième majeure de 2 à 5, la 17e majeure de 1 à 5, la 19e de 1 à 6. Enfin tous ces six nombres multipliez à l'infini ne produisent jamais que des consonances soit dans leur suite naturelle, soit dans l'interrompue, tout de mesme que les six radicaux dont ils sont les multiples ; de sorte que ce nombre senaire peut estre avec beaucoup de raison qualifié le nombre harmonique.*

VII. Apres avoir donné la table ou la liste de l'accord que les intervalles harmoniques du chant ont avec les nombres d'arithmétique, et fait voir *quels sont les nombres qui correspondent aux* intervalles dissonans, il reste à voir...

(Même alinéa) ... l'on y a seulement ajouté les nombres et les proportions d'arithmetique *dont le mesme Aretin fait aussi mention ailleurs ; elles* repondent aux sections...

(Fin du même alinéa) ... Outre quoy voicy encore deux ou trois autres façons de faire les divisions geometriques du monochorde qui, *quoyqu'elles soient contenuës dans les divisions qu'en*

*fait Aretin, pourront neanmoins* faciliter l'intelligence des differentes proportions de chaque son ou intervalle *en* particulier.

VIII. (Huitième alinéa de ce paragraphe.) Pour le demy ton mineur en proportion sesqui-vingt-quatrième... ce costé de chorde estant touché contre l'autre formera le *demy ton mineur.*

XII. (Paragraphe entièrement ajouté.) *Avant que de conclure ce chapitre, il faut remarquer que les proportions de tous ces intervalles et consonances ne se rencontrent pas en chacune aussi justes dans la pratique, qu'elles le sont dans la theorie : car lorsque les quintes et les quartes demeurent dans la justesse des proportions qui leur sont cy dessus assignées, il se rencontre des tierces et des sextes qui sont defectueuses lorsqu'elles sont touchées avec les mesmes quintes ; de sorte que pour rendre parfaitement d'accord les tierces avec les quintes dans la pratique de la musique à plusieurs parties, et dans la fabrique et l'usage des instrumens musicaux, il est necessaire d'alterer quelque peu la justesse des quintes et d'en diminuer ou rabbaisser tant soit peu le son, pour augmenter et rebausser d'autant celuy des tierces, afin de les rendre ainsy d'accord. Ce qui a pu estre le sujet pourquoy Ptolémée, Boece, et les autres anciens philosophes et musiciens ont estimé plus à propos d'exclure les tierces et les sextes de la theorie des consonances, que de les y admettre avec quelque alteration des quintes ou des quartes. D'où vient qu'Aretin tres exacte en ces matières a mieux aimé n'assigner en son monochorde aucune division aux tierces et aux sextes que d'y en marquer aucune qui dans la pratique ne pûst pas s'accorder avec les exactes divisions des quintes et des quartes : dont il a préféré avec raison la justesse et la perfection à celle des tierces et des sextes. Ce qui n'empesche pas toutefois que les proportions que nous leur avons cy dessus données avec les musiciens modernes ne leur conviennent en qualité d'intervalles propres à la melodie, et mesme en qualité de consonances, à cause du peu de diminution et du peu d'augmentation que l'oreille oblige d'y faire pour les mettre d'accord, lesquelles n'excedent pas un comma, et ne font qu'un tant soit peu trembler la quinte, lorsqu'on l'abbaisse pour l'accorder avec la tierce : mais ce defaut de tremblement est mis à couvert, ou disparoit dans la douceur de leur meslange.*

XIII. (Paragraphe entièrement ajouté.) *Je n'ai rien dit de l'origine ni de l'invention de ces proportions, parcequ'elle n'est pas moins ancienne que la science du chant ; de l'antiquité duquel il a esté traité au chap.* II *de la I. Partie. J'ajoûte seulement icy, que l'invention de ces proportions, que les philosophes et les musiciens gentils et sur leur foy aussi les chrestiens mesme ont communement attribué à Pythagore, pretendant qu'il les a le premier descouvertes par le poids inegal de quatre marteaux qui frappoient sur un enclume, dont l'un pesoit douze livres, l'autre neuf, le troisieme huit, et le quatrieme six, est sans fondement : vû qu'elle est contraire non seulement aux sainctes lettres et au sentiment des Peres de l'Eglise et des autres bons autheurs, qui ont esté citez dans le mesme chapitre ; mais aussi à l'histoire et à la tradition des mesmes gentils ; et enfin à la raison et au sens commun. Car comment est-ce que leur Mercure, qui a fleury mille ans avant Pythagore, auroit pu accorder son luth avec une telle justesse que de la premiere de ses quatre chordes à la seconde la quarte s'y rencontrast, le ton de la seconde à la troisième, la quinte de la mesme seconde à la quatrième, et enfin l'octave de la premiere à la quatrième, s'il eut ignoré les proportions que ces chordes doivent avoir de l'une à l'autre pour rendre ces intervalles consonans ? Comment est-ce que leur Orphée, leur Amphion, leur Lin, et les autres qu'ils prétendent avoir esté les premiers musiciens, eussent pû produire des effets si merveilleux qu'on les rapporte, avec la douceur de leurs instrumens, six ou sept cens ans avant que Pythagore fust au monde, s'ils ne les eussent fabriquez avec la justesse et la proportion qui leur estoit convenable ? et comment les eussent-ils pû fabriquer et accorder si justes, et avec des effets si certains, s'ils en eussent ignoré les proportions ? Comme donc il n'y a aucune apparence en cela, il y en a encore bien moins dans l'invention qu'ils attribuent à Pythagore : car l'inegalité du poids des marteaux qui frappent sur une mesme enclûme n'y peut non plus produire des sons différens dans la melodie et l'harmonie, que des bastons ou des battans de differens poids qui donnent sur un mesme tambour, ou sur une mesme cloche. Autrement il seroit inutile d'avoir plusieurs cloches, puisqu'une seule pourroit produire tous les sons harmoniques qui sont contenus en quatre, ou cinq, ou plus grand nombre d'octaves, lorsqu'on la toucheroit d'un aussi grand nombre de marteaux, pourveu que leurs poids fussent proportionez. Il seroit pareillement inutile d'avoir plusieurs tuyaux, et plusieurs chordes dans les instrumens, vû que un seul tuyau agité d'un plus grand vent, et d'une plus forte touche, ou une mesme chorde pincée plus rudement avec les doigts ou avec l'archet pourroit ainsi rendre des sons differens. Ce qui toutefois est contre la raison et l'experience, qui fait voir que ce ne sont pas les differentes touches d'un mesme tuyau, d'une mesme chorde, ni d'une mesme cloche, mais la difference des chordes, des tuyaux, des cloches, et d'autres semblables corps propres à resonner, qui la font diversité des sons melodieux et harmoniques : en sorte que si l'on frappe egallement six differentes cloches avec un mesme marteau, et six diverses chordes avec un mesme archet, elles ne laisseront pas de rendre chacune un son different : et tout au contraire si l'on n'en frappe qu'une seule avec des marteaux ou des archets differens elle ne rendra toujours que le mesme son, quoyque l'un paroisse plus fort que l'autre ; de mesme qu'entre les voix differentes qui chantent ensemble à l'unisson, les unes paroissent plus fortes, les autres plus foibles dans leur son, quoy qu'elles n'ayent toutes qu'un mesme son harmonique.*

CHAPITRE IX. DES DIVERSES GAMMES OU SYSTEMES DES SONS, ET DES INTERVALLES DU CHANT.

I. ... De sorte que les Systemes ou les Gammes sont à l'égard du chant ce que les Alphabets sont au regard de la grammaire ; c'est-à-dire les premiers élemens des sons, de leurs intervalles, *de leur bonne et mauvaise suite, de leurs consonances et dissonances,* et de tout le reste qui concerne *la melodie et l'harmonie du chant et de toutes ses pieces* : comme les alphabets le sont...

IV. (fin) ... Ils employerent *à cet effet* premierement leurs lettres grecques diversifiées dans leur situation ou figure, desquelles *Alipe* et le mesme Boece ont fait une exacte description.

V. ... Les Latins... employerent en leur *place* premierement les quinze premieres lettres... *Aprés quoy* S. Gregoire, au rapport de Franchin...

VI. Enfin dans l'onziéme siecle, environ l'an 1022, sous le Pontificat de Jean XX et l'Empire de Henry II, *ou selon Sigebert en l'an 1028*, Guy Aretin...

VII. ... Quant aux Grecs, si ces sortes de lignes, de lettres et de notes avoient esté en usage parmy eux dans l'Orient, les Latins qui avoient *un fort grand* commerce avec eux...

(Même alinéa) ... Il n'auroit pas eu la hardiesse d'en attribuer l'invention immediatement à la grace ; *et Baronius,* et Kircher, *et* les autres autheurs qui en ont *écrit n'auroient* pas eu raison de l'imputer *à miracle et* à un mouvement plus divin qu'humain...

(Fin du même alinéa) ... les Grecs voulant l'imiter y ont employé huit lignes et huit lettres dans ces commencemens, *tant* pour y pouvoir marquer l'octave entiere dont les pieces de chant ont accoutumé d'estre composées *que pour* n'estre pas obligez de mettre des notes dans les interlignes à la façon d'Aretin.

VIII. ... Que si en quelques-uns de ces mesmes manuscrits il se voit maintenant quelque lettre à l'endroit de leurs *lignes* ou de leurs notes...

IX. ... C'est pourquoy il y a déjà plusieurs siecles que l'on s'est contenté d'en marquer une seule à l'une des quatre lignes, ainsi qu'on le voit a present dans les livres de chant, et qu'il sera cy-dessous declaré plus au long dans le systeme des notes : *bien qu'en quelques eglises particulieres, comme en celle de Spire, l'on ait retenu dans l'impression des livres de chant les deux clefs de F et de C et la ligne de F en rouge, ainsi que je l'ay vû dans quelques livres imprimez au siecle precedent, et que dans celle de Mayence l'on employe encore a present les deux clefs.*

X. (Paragraphe créé par la division du précédent.) *Il reste maintenant à voir en quoy* consistoient, tant le systeme des Grecs, que ceux d'Aretin...

La troisieme façon avec les points et les *quinze* lettres, est prise d'un manuscrit fort ancien, bien écrit et bien noté, de l'Abbaye de S. Germain des Prez, où il a vraysemblablement esté porté avec le corps de S. Thuriave Evesque de Dole en Bretagne, dont il contient l'Office propre. Or ce S. Corps fut porté au Monastere de S. Germain, lors que *pour eviter la fureur des Normans les Religieux de l'Abbaye de la Croix Sainct Leufroy diocese d'Evreux y porterent aussi le corps du mesme S. Leufroy, leur premier Abbé, sous la conduite du quel ce sainct Prelat avoit voulu faire profession de la vie monastique et avoit fini ses jours.*

CHAPITRE X. EXPLICATION DU SYSTEME DES GRECS.

I. Le système des Grecs est surnommé le système parfait et immuable, parceque la parfaite disposition de ses chordes et de leur étenduë contient *tous les intervalles du chant, et* toutes les consonances, avec toutes leurs especes, et tous les tons ou modes du chant ; en sorte qu'il ne luy manque rien de tout ce qui peut estre utile à la melodie *et à l'harmonie,* et qu'il ne contient rien qui y soit superflu...

(dernier alinéa du même paragraphe)... l'on a ajouté au dessous du plus bas tetrachorde nommé *hypaton la chorde de proslambanomenos, afin d'achever* la plus basse octave...

II. Il faut toutefois remarquer que comme le second tetrachorde appelé *meson, peut estre* joint avec le troisieme qui est immediatement au dessus par la chorde *mese,* il en peut pareillement estre séparé par la *chorde paramese. Quand donc* le troisieme tetrachorde est joint avec *celuy de meson,* il est avec les trois chordes qui sont immediatement au dessus *de mese,* appelé tetrachorde *sinemmenon ; mais il est alors* séparé d'avec le *quatrieme* tetrachorde *hyperboleon par nete diezeugmenon, la derniere chorde des disjointes,* qui en ce cas là conserve seule le nom de son tetrachorde ; *soit* à cause *qu'elle seule demeure disjointe des trois autres chordes qui sont au-dessous de soy et qui sont alors* unies au tetrachorde *sinemmenon dont elles prennent* aussi le nom ; *soit parce qu'alors elle separe* le quatrieme et dernier tetrachorde hyperboleon, d'avec le tetracorde *sinemmenon, qui en ce cas est* le troisieme. Mais quand le troisieme tetrachorde est disjoint *de celuy de meson, il est nommé diezeugmenon, et commence par la chorde paramese qui est entre mese* et les trois chordes qui portent son mesme nom *diezeugmenon* ; quoy qu'alors il soit d'autre part conjoint par sa plus haute chorde, qui est *nete diezeugmenon* avec le tetrachorde *hyperboleon. De sorte qu'il y a toujours disjonction, ou entre le second et le troisieme tetrachorde; ou entre le troisieme et le quatrieme : car quand* la conjonction se fait...

V.... la conjonction ou la disjonction des tetrachordes *sinemenon,* et *diezeugmenon,* ne fait que changer le nom *et l'ordre* de leurs chordes... [fin du même alinéa]... cela se voit encore mieux à l'œil dans la figure de ce systeme qui est *tant au* premier exemple *qu'au* commencement de ce

chapitre ; *et dans la figure des modes naturels et des modes transposez qui se voit au II. exemple.*
VI... Les immobiles donc sont sept en nombre, sçavoir est, proslambanomenos, hypate hypaton, hypate meson, mese, paramese, nete diezeugmenon et nete hyperboleon. *Quand toutefois le chant ne se fait pas par le tetrachorde diezeugmenon, mais par sinemmenon, ce n'est pas paramese, vû qu'elle est alors omise, mais bien nete sinemmenon derniere de ce tetrachorde qui au defaut de paramese tient rang parmy les autres six chordes immobiles. Or ces sept chordes respondent aux lettres A, ♮ et E des gammes d'Aretin, à la reserve de nete sinemmenon, qui répond au d.* Les mobiles sont toutes les autres qui sont comprises entre celles cy, sçavoir est, parhypate hypaton, et lichanos hypaton, parhypate meson, et lichanos meson, trite diezeugmenon, paranete diezeugmenon, trite hyperboleon et paranete hyperboleon. *Trite sinemmenon et paranete sinemmenon sont pareillement mobiles au lieu de trite et paranete diezeugmenon lorsque le tetrachorde sinemmenon est employé dans le chant, au lieu de diezeugmenon.* Mais parce que cette sorte de distinction...

*(A suivre.)*



# MOIS MUSICAL

## PARIS

### Voyage de propagande des Chanteurs de Saint-Gervais

LES PETITES HEURES DE SAINT-JULIEN-DES-MÉNÉTRIERS

Les Chanteurs de Saint-Gervais viennent de faire un nouveau voyage de propagande dans le Sud-Est, où ils ont cueilli de nouveaux lauriers. Les villes visitées ont été : Bourg-en-Bresse, Villefranche, Roanne, Lyon, Voiron, Grenoble, Avignon, Arles, Aix, Marseille, Cannes, Viviers et Privas. Plusieurs de ces villes (Roanne, Lyon, Grenoble, Avignon, Aix et Marseille) les avaient déjà entendus une ou plusieurs fois ; c'est dire que l'intérêt pour l'art qu'ils remettent en honneur ne faiblit pas. Au cours du voyage, ils exécutèrent à plusieurs reprises une œuvre admirable, récemment remise au jour, la *Plainte des damnés* de Carissimi, petit oratorio à trois voix d'hommes, soli et chœurs, qui est un chef-d'œuvre. Les solistes étaient trois jeunes gens élèves de l'école des chœurs et de la classe de chant de la *Schola*, MM. David, Gibert et Gebelin, qui, enrôlés parmi les Chanteurs de Saint-Gervais, y font leur partie tout en en étant les coryphées. Leurs belles voix se prêtent au style soutenu et classique des vieux maîtres, qui ne seront pas sans être d'une excellente influence sur leur développement artistique. Le répertoire de ces œuvres religieuses de concert pour soli et chœurs, avec ou sans le secours d'instruments, va s'enrichissant à la *Schola*. Ils prêteront matière aux nombreuses séances qui seront données, au cours de l'Exposition, par les Chanteurs de Saint-Gervais, à la chapelle de Saint-Julien-des-Ménétriers du *Vieux-Paris*.

***

Ces séances s'annoncent comme devant être des plus intéressantes. Il y sera exécuté des exemples de toute musique religieuse depuis les origines jusqu'à nos jours, aussi bien liturgique qu'extra-liturgique, véritable « exposition de l'art religieux musical ». Ces auditions n'auront, bien entendu, aucun caractère rituel. La *Schola Cantorum*, de son côté, travaille à la publication des principaux documents musicaux qui alimenteront les programmes de ces auditions. C'est ainsi que sa nouvelle collection CONCERTS SPIRITUELS, projetée depuis si longtemps, va voir le jour. On y travaille activement à l'atelier de gravure et au bureau d'édition de la *Schola*. Près de dix fascicules sont sur le chantier ; ils seront consacrés aux œuvres de Schütz, Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, J.-B. Moreau, Henri Dumont, etc. ; mais que de frais accumulés, quelle dépense d'énergie et de ressources ! Pour compenser tout cela, il faudra venir au *Vieux-Paris*. Qu'on se le dise.

## DÉPARTEMENTS

**Nouvelles d'Anjou.** — La schola du petit séminaire de Beaupréau a exécuté, le jour de Noël, la *Missa Brevis* de Palestrina, aux vêpres les faux-bourdons d'Andréas ; au salut, *O salutaris hostia* de Pierre de La Rue, *O magnum mysterium* de Vittoria, la prose *Lætabundus*, un *Tantum* sur un choral de Goudimel et un vieux noël d'Eustache du Couroy. L'exécution fut, paraît-il, très goûtée.

A Baugé, M. l'abbé Chevallier a, paraît-il, formé une schola qui a exécuté également à Noël la messe *Quarti toni* de Vittoria et plusieurs motets.

A Angers, où les idées de la *Schola* sont depuis longtemps en honneur, au grand séminaire notamment, M. Dénéchau, maître de chapelle de l'église Notre-Dame, a fait chanter, devant S. G. Mgr l'Évêque, la messe *O quam gloriosum* de Vittoria avec un plein succès. Les motets de notre Répertoire moderne faisaient les frais du salut du soir. Le même jour, l'Institut des Jeunes Aveugles d'Angers faisait entendre à Sainte-Thérèse la messe *Æterna Christi munera* de Palestrina. Après cela, certains nieront les progrès de nos idées. Notre bienveillant correspondant veut bien attribuer tout ce mouvement au résultat acquis par la visite des Chanteurs de Saint-Gervais à Angers ; nous en sommes flattés ; il souhaite, en outre, que des fêtes comme celles d'Avignon soient données à Angers cette année, il semble en assurer le succès. Ce serait, certes, un projet bien séduisant. *Qui lo sà ?*

**Annecy.** — Nous recevons l'assurance que la cause du chant religieux gagne du terrain en Savoie. « Tout d'abord on trouvait cette musique un peu embrouillée, nous écrit-on. Aujourd'hui, les vrais connaisseurs ne demandent que de la musique palestrinienne et sont d'avis qu'on ne peut répéter trop souvent les mêmes chants ; ils ne deviendront jamais fastidieux et se présenteront avec une fraîcheur toujours nouvelle, à cause de la profondeur et de la beauté merveilleuse des pensées musicales que le fonds palestrinien renferme. » A la fête de Noël, le grand séminaire a chanté la messe de Lotti. Pour Pâques on prépare la messe *du Pape Marcel.* Les vêpres solennelles sont toujours chantées avec les modulations des vieux maîtres, etc. Nous applaudissons de grand cœur à ces progrès.

G. de Boisjoslin.



# BIBLIOGRAPHIE

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA E L'EMENDAZIONE DEL GRADUALE ROMANO (Jean-Pierre-Louis de Palestrina et la correction du Graduel romain), par Mgr Charles Respighi. Cérémoniaire pontifical. (Plaquette de 16 p. in-8°, revêtue de l'imprimatur de F. Alb. Lepidi, O. P., S. P. Ap. Magister. — Chez Desclée, Lefebvre et Cie, Rome, via Santa Chiara, 20-21.)

Tel est le titre de la petite brochure que nous allons analyser si, toutefois, on peut analyser une série de documents et de raisonnements dont tous les mots portent. Résumer ce travail, c'est l'affaiblir, le déflorer. Aussi, engageons-nous vivement tous ceux qui connaissent la langue italienne à le lire avec attention : ils seront amplement dédommagés des quelques instants qu'ils auront consacrés à ces pages substantielles et vigoureuses.

Beaucoup ont écrit, dit Mgr R., sur Palestrina et ses œuvres musicales, mais personne n'a suffisamment fait remarquer que la correction du Graduel romain n'a pas été publiée de son vivant. C'est un point qu'il est bon de mettre en lumière.

Le saint Concile de Trente n'avait émis ni vœu ni sanction ayant pour but de réformer, de corriger, encore moins de raccourcir et de mutiler le chant liturgique. Les Souverains Pontifes exécuteurs des décrets du Concile n'eurent jamais l'idée d'entreprendre une semblable besogne. Quoi qu'on en ait dit, Pie IV († 1565) n'institua pas de commission de Cardinaux chargée de réduire les mélodies grégoriennes à une forme plus simple. Cependant, par suite de l'oubli de la manière d'exécuter ce chant, l'idée d'une abréviation de ces mélodies faisait son chemin, et Grégoire XIII († 1585) confia à Palestrina la charge de l'amender. Un examen impartial des documents contemporains montre qu'on n'attacha pas grande importance à cette idée de correction. On commença seulement d'en parler avec quelque intérêt quand *quelques musiciens, croyant bien faire, se prirent à remarquer des erreurs dans ledit chant.* Mgr R. cite une lettre d'un certain Cimello, musicien et poète, au Cardinal Sirletto (13 décembre 1579). Dans le post-scriptum de cette lettre, on lit : *Si j'étais chargé de ces plains-chants, il y aurait de quoi gagner des centaines de mille* : *S'io havessi insieme il paso di questi Canti piani, si guadageriano centinaja di migliaja.* Désir du gain ! Voilà le vrai, l'unique motif qui poussait ces musiciens à réclamer contre les mélodies grégoriennes traditionnelles.

Cependant, ni tous les musiciens ni tous les doctes personnages d'alors ne partageaient des pensées à ce point vénales et indignes. Palestrina, à qui nous ne ferons pas l'injure d'attribuer celles de Cimello, s'occupait de la correction des livres de plain-chant en 1578, mais jusqu'à présent, personne n'a pu montrer un spécimen authentique de son travail, et ce serait faire une grande injure à sa mémoire que de vouloir reconnaître sa main dans *l'édition médicéenne*, réduction tout à fait déplorable des mélodies traditionnelles. Palestrina annonçait en 1578 que son travail touchait à son terme; or, il n'avait pas encore paru en 1594, époque de sa mort. On ne peut pas donner comme raison de ce retard le surcroît d'occupations qu'aurait créé au maître le soin de la publication de ses œuvres polyphoniques, car Palestrina ne commença leur impression qu'en 1582, alors que son travail sur le Graduel était heureusement terminé en 1578. Il est évident que si l'ordre du Souverain Pontife avait été formellement maintenu, Palestrina aurait certainement arrêté la publication de ses œuvres plutôt que de ne pas accomplir la volonté du Saint-Père. Une lettre, d'ailleurs, de Don Fernand de las Infantas, célèbre théologien et musicien espagnol, au Pape Grégoire XIII, jette un grand jour sur cette question. Il y parle d'un premier mémoire qu'il lui avait adressé, un peu plus d'un an auparavant, au sujet de l'altération du chant grégorien. Il y rappelle une intervention directe du roi d'Espagne Philippe II, et de son ambassadeur, sur le même sujet. Pour lui, il se charge de démontrer que les passages regardés comme fautifs par quelques musiciens, sont, au contraire, un admirable artifice musical; puis il ajoute que *le R. Maître de Chapelle* (Palestrina), *auquel Sa Sainteté s'en est rapportée, ayant mieux examiné les choses, a décidé qu'on n'y ferait aucun changement*. Cependant il entend dire qu'on veut aller de l'avant, et que s'il y a eu du retard, il n'est dû qu'à des divisions causées par des questions d'intérêt, *d'où naissent*, dit-il, *probablement tous les défauts du chant*. Il supplie donc Sa Sainteté de s'opposer à cette entreprise en défendant, *de nouveau*, d'introduire des nouveautés dans l'Eglise, et en faisant brûler les manuscrits prêts à être imprimés.

Le premier mémoire de F. de las Infantas eut donc un bon résultat, du moins en partie, puisqu'il détermina Palestrina à renoncer à son entreprise. Si plus tard on alla de l'avant, ce ne fut pas la faute du maître, mais la suite de quelque cas fortuit converti en question d'argent. L'Espagne, par l'intervention de son roi et de son ambassadeur, joue un très grand rôle dans la défense de la tradition grégorienne, et devance au XVI[e] siècle l'œuvre de restauration du chant liturgique, réalisée en France dans la seconde moitié du XIX[e]. La deuxième intervention de F. de las Infantas eut un succès complet; en effet, à partir de ce moment, on ne parla plus de faire subir au chant aucune mutilation, ni sous le règne de Grégoire XIII, ni sous celui de ses nombreux successeurs jusqu'à Paul V († 1621). L'édition médicéenne parut en 1614-16, vingt ans après la mort de Palestrina, et aucun document ne prouve sa participation à cette édition.

On sait seulement que le cardinal San-Felice confia l'abréviation du Graduel à Fr. Suriano et à Fel Anerio, et que ceux-ci s'acquittèrent de ce travail. Si ces musiciens se servirent secrètement du manuscrit de Palestrina, ce qui n'est pas probable, vu la jalousie des musiciens, Palestrina ne peut pas être responsable devant l'histoire du travail des premiers, alors surtout que, par conviction personnelle, il avait interrompu et répudié le sien.

On peut donc conclure de tout ceci que Palestrina est irresponsable du déplorable travail qui a donné comme résultat l'édition médicéenne du Graduel romain.

Rappelons en terminant que cette plaquette porte *l'imprimatur* du Maître du Sacré-Palais.

X***

---

*Le Gérant :* ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 2-00.

Sixième Année — N° 3 — Mars 1900

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

**Schola Cantorum**

| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *(Bulletin et encartage de musique)* | *15, Rue Stanislas, 15* | *(Bulletin et encartage de musique)* |
| Étranger (Union postale). . 11 fr. | PARIS | France et Colonies. . . . . 10 fr. |

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE



## MARC-ANTOINE CHARPENTIER


D'APRÈS Fétis et ses prédécesseurs ordinaires, — Fayolle, La Borde, Titon du Tillet, — Marc-Antoine Charpentier, l'un des compositeurs qui honorent le plus l'école française, naquit à Paris, en 1634. Le lieu de naissance est affirmé par d'autres documents; la date, pour laquelle on n'a point de contrôle authentique, semble fautive, car elle crée une lacune fort longue entre les études du musicien et ses débuts, et retarde jusqu'à un âge apparemment trop avancé la période de sa plus grande activité. D'autres inexactitudes, dont on ne peut distinguer et corriger qu'une partie, existent dans le récit que les mêmes auteurs nous font de la vie de Charpentier. Ils le représentent d'abord comme partant, à quinze ans, pour l'Italie, afin d'y étudier la peinture. Cette première vocation, qui pouvait résulter d'une tradition de famille, — car l'on connaît

un Nicolas Charpentier, peintre des bâtiments du Roi, mort à Paris en 1663, et un Marc-Antoine Charpentier, architecte et maître sculpteur, décédé à Tours, en 1677[1], — cette première vocation fut modifiée par l'audition, à Rome, des œuvres de Carissimi. Abandonnant les pinceaux, le jeune étudiant français se fit l'élève de l'auteur de *Jephté*[2]. Il put, sous sa direction, recueillir quelque chose des grandes traditions de l'école romaine, et connaître des œuvres modèles, ignorées hors de la Péninsule; de ses solides études restent des preuves matérielles, par exemple la partition d'une messe à seize voix, en quatre chœurs, de Francesco Beretta, entièrement copiée de sa main, avec, à la fin, des « Remarques sur les messes à seize parties, d'Italie[3] ».

A son retour de Rome, Charpentier trouva les musiciens italiens fort en faveur à Paris; on s'y souvenait de Luigi Rossi; on commençait à s'engouer de Lully, et l'on réservait un bon accueil à Paolo Lorenzani : l'exotisme était déjà un appoint utile pour piquer la curiosité, qui conduit souvent au succès. Charpentier, qui rapportait quelques ouvrages de Carissimi[4], fit sonner haut ses relations avec ce maître. Ses amis avaient grand soin d'en rappeler le souvenir, encore au temps où sa réputation semblait établie : « Il a demeuré longtemps en Italie, où il voyoit souvent le Charissimi... Il a appris la musique à Rome, sous le Charissimi, estimé le meilleur maistre d'Italie », etc.[5] Quand Fétis dit : « Revenu en France, Charpentier obtint de Louis XIV la place de maître de chapelle du Dauphin », on est porté naturellement à croire que cette nomination fut à peu près immédiate; or le Dauphin ne vint au monde qu'en 1661, et pendant quelques années n'eut que faire d'une chapelle. La version de Titon du Tillet est plus acceptable, qui dit : « Estant de retour à Paris, Mademoiselle de Guise lui donna un appartement dans son hôtel[6]. » Marie de Lorraine, née le 15 août 1615, héritière de l'immense fortune des Guise, vivait en son hôtel du Marais, dans un luxe cependant sans faste, et entretenait une musique « si bonne, qu'on peut dire que celle de plusieurs grands souverains n'en approchoit pas[7] ». Charpentier, selon le *Mercure*, demeura longtemps chez elle, et y composa « des choses qui ont esté beaucoup estimées des connaisseurs[8] ».

Sa collaboration avec Molière commença aussitôt après la publication des ordonnances que Lully, en possession du privilège de l'Académie royale de

1. JAL, *Dictionn. crit. de biog. et d'hist.*, p. 371. — GIRAUDET, *Les Artistes tourangeaux*, p. 63.

2. Giacomo Carissimi, né à Marino en 1604, occupait depuis 1630 le poste de maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire, dépendant du collège Germanique (collège des Jésuites), à Rome. La composition de *Jephté*, l'une des plus belles et la plus connue aujourd'hui de ses *Histoires sacrées*, est antérieure à 1650. Carissimi mourut en 1674.

3. Ce manuscrit est à la Bibliothèque Nationale.

4. Parmi les copies d'oratorios de Carissimi qui existent dans les bibliothèques françaises, se trouve une partition de *Jephté*, que nous croyons écrite par Charpentier. Cf. notre étude sur les *Oratorios de Carissimi*, dans la *Rivista musicale italiana*, vol. IV, 1897, p. 460 et suiv. — Notons encore dans le *Catalogue du cabinet de Brossard* (ms de la Bibl. Nat.) ce passage relatif à Charpentier : « Ce M. Charpentier, à ce que je crois Parisien, demeura pendant quelques années à Rome, où il fut disciple et sectateur très assidu de M. Carissimi. On m'a assuré une chose, qui cependant est bien difficile à croire, il avait une mémoire prodigieuse, et lorsqu'il avait entendu une musique, il ne manquoit pas d'en escrire exactement toutes les parties, et c'est de là que les motets *Vidi impium*, *Emendemus in melius*, etc., et plusieurs oratorios de Carissimi et qui n'ont point esté imprimez, sont passez en France, du moins on le prétend ainsi. »

5. *Mercure galant*, janvier 1678, p. 230; février 1681, p. 249; février 1687, p. 301; février 1688, p. 306.

6. *Le Parnasse françois*, p. 490.

7. *Mercure galant*, mars 1688, p. 306.

8. *Mercure galant*, mars 1688, p. 321. M[lle] de Guise mourut le 2 mars 1688.

musique, avait obtenues de Louis XIV, pour restreindre le personnel musical des spectacles autres que le sien. Troublé dans l'exploitation de son théâtre et froissé dans ses sentiments d'artiste par l'homme même qui l'avait jusque-là secondé, Molière chercha un autre compositeur; entre Dassoucy et Charpentier, il préféra ce dernier, auquel il fit faire une musique nouvelle pour la *Comtesse d'Escarbagnas* et le *Mariage forcé*, et ensuite toute la partie musicale du *Malade imaginaire*, joué pour la première fois, le 10 février 1673, sur le théâtre du Palais-Royal. On sait comment la mort de Molière en marqua cruellement la quatrième représentation. Sa troupe resta fidèle à ses traditions, et conserva ses collaborateurs; le 17 mars 1675, elle représenta *Circé*, de Thomas Corneille et de Visé, avec intermèdes musicaux de Charpentier; le succès de cette pièce ayant été entravé par les manœuvres de Lully, les mêmes auteurs la remplacèrent par une comédie, *l'Inconnu*, donnée le 17 novembre. En 1680, Charpentier écrivit la musique de la comédie des *Fous divertissants*; en 1681, celle de la *Pierre philosophale*; en 1682, un prologue, des chœurs et des intermèdes pour une reprise de la tragédie de Corneille, *Andromède*; il refit et arrangea, en 1684, la musique de *Psyché*, que Lully avait composée treize ans auparavant; en 1685, enfin, il fournit des intermèdes pour une reprise de la tragédie de Visé, *Vénus et Adonis*[1].

La collaboration de Charpentier aux spectacles du Théâtre-Français fut donc plus longue et plus considérable que ne l'ont cru ses biographes. Elle lui fut certainement profitable, en répandant son nom dans le public, mieux que ne l'auraient pu faire les petits airs qu'il insérait dans le *Mercure*, les opéras de salon et les divertissements qu'il composait pour des théâtres particuliers.

Les ouvrages de ce genre, qui se trouvent en grand nombre dans ses manuscrits, n'y portent point de dates, et l'on n'a guère de renseignements précis que sur *Acis et Galathée*, qui fut chanté, en février 1678, chez M. de Rians, procureur du Roi de l'ancien Châtelet[2].

Après 1679, Charpentier fut chargé, officiellement ou non, de la musique qui s'exécutait à la messe particulière célébrée pour le Dauphin, lorsque ce prince, empêché par ses études, n'assistait point à la messe du Roi; on raconte qu'en 1681, pendant un séjour à Saint-Cloud, Louis XIV « congédia toute sa musique » et déclara se contenter de celle du Dauphin : elle exécuta « tous les jours des motets, et Sa Majesté ne voulut point en entendre d'autres, quoy qu'on luy en eust proposé[3] ». Cette marque d'estime du Roi, et les « récompenses » accordées par le Dauphin, en signe de sa satisfaction, encouragèrent

1. De tout cela, Charpentier ne fit graver que les *Airs de la Comédie de Circé, avec la basse continue*, à Paris, chez Christophe Ballard, 1676, sans nom d'auteur ; ce volume contient sept morceaux de *Circé* et deux du *Malade imaginaire* (Sérénade italienne, et Response de Signora). La collection des *Mélanges* de Charpentier, en vingt-huit volumes manuscrits in-folio, conservée à la Bibliothèque Nationale, contient aux tomes VII, XVI et XVII, le *Malade imaginaire* « rajusté pour la troisième fois » ; aux tomes XVI et XVII, la musique de *Circé* et de la *Comtesse d'Escarbagnas*, une ouverture et des airs pour le *Sicilien*, l'ouverture du prologue de l'*Inconnu* avec quelques airs de danse ; au tome XVIII, la musique des *Fous divertissants* et de la *Pierre philosophale*; aux tomes : XXI, une « dispute de bergers », pour le *Misanthrope*; XXII, celle de *Vénus et Adonis*; XXVIII, le prologue et les intermèdes d'*Andromède*. — Sur la collaboration musicale de Charpentier aux spectacles du Théâtre-Français, voyez BONNASSIES, *La Musique à la Comédie-Française*, p. 11 et suiv. et les notes accompagnant la *Comtesse d'Escarbagnas* et le *Malade imaginaire* aux tomes VIII et IX des œuvres de Molière, édition des *Grands Ecrivains de la France*.

2. *Mercure*, février 1678, p. 215 et suiv. — L'ouverture d'*Acis et Galathée* servit, avec un nouveau titre, d'ouverture au prologue de l'*Inconnu*. (*Mélanges*, manuscrits de Charpentier, t. XVII.)

3. *Mercure*, avril 1681, p. 341; juin 1683, p. 267; mars 1688, p. 320.

Charpentier à se présenter au concours ouvert en 1683 pour quatre places de sous-maîtres de chapelle, à créer dans la musique du Roi; l'examen était à deux degrés : une grave maladie empêcha notre musicien d'entrer en loge pour la seconde épreuve, d'où sortirent triomphants La Lande, Minoret, Collasse et Coupillet. Une pension du Roi, obtenue deux mois après, fut pour Charpentier un dédommagement pécuniaire, justifié par ses fonctions à la messe du Dauphin[1].

C'est, croyons-nous, à cette époque qu'on doit placer son entrée au service des Jésuites de la rue Saint-Antoine; il devint maître de musique de leur église et maison professe, « poste alors des plus brillants », dit Brossard, et dans lequel il eut sous la main des ressources abondantes pour l'exécution de ses œuvres. En dehors des compositions religieuses qu'il fit chanter en l'église des Jésuites, et sur lesquelles nous reviendrons plus loin, Charpentier fut amené par sa nouvelle situation à travailler pour les spectacles du collège de Clermont, qui avaient lieu deux fois par an, et qui comprenaient d'ordinaire chaque fois deux pièces : une tragédie latine et un ouvrage français en musique, sorte d'opéra ou de ballet, mêlé de chant et de danse, quelquefois écrit sur le même sujet que la tragédie latine à laquelle ses actes servaient d'intermèdes. Les contributions de Charpentier à ce répertoire paraissent avoir commencé en 1685. En cette année, le 6 août, M. Boysse, l'historien du théâtre des Jésuites, mentionne la représentation de *Clissonus*, tragédie, et d'un ballet des *Arts*, que l'on pourrait reconnaître, parmi les manuscrits de Charpentier, sous le titre des *Arts florissants*. Le 10 février 1687, les élèves de seconde jouèrent *Celsus*, tragédie latine, avec *Celse martyr,* tragédie française en musique, livret du Père Bretonneau, musique de Charpentier; elle était en cinq actes, et plus développée que la pièce latine qu'elle accompagnait. « Des récitatifs, des airs, des chœurs nombreux » en faisaient « un véritable opéra[2] ». Il en fut de même pour *David et Jonathas*, du Père Bretonneau et Charpentier, que jouèrent les élèves des Jésuites, le 25 février 1688, avec *Saül*, tragédie latine du Père Chamillard; l'œuvre comprenait cinq actes et un prologue, et fut regardée comme un « opéra chrétien ». La liste dressée par M. Boysse mentionne encore, le 17 août 1688, un ballet des *Saisons* et, le 2 août 1690, *Orphée*, ballet mêlé de récits, dont le compositeur anonyme pourrait être Charpentier, car ses manuscrits contiennent une *Descente d'Orphée aux enfers,* cantate écrite pour trois chanteurs représentant Orphée, Tantale et Ixion, et un orchestre de flûtes et de cordes, avec une partie spéciale pour « le violon d'Orphée », et deux actes d'un opéra français portant le même titre, dont les personnages sont Orphée, Eurydice, Daphné, Aréthuse, Pluton, Proserpine, Ixion, Tantale, etc.[3]

Le sens dramatique qui perçait dans les moindres ouvrages de Charpentier, et jusque dans ses compositions religieuses, montre combien il eût pu développer au théâtre de qualités fortes et personnelles et

1. *Mercure*, juin 1683, p. 267.

2. Boysse, *Le Théâtre des Jésuites*, p. 193 et suiv. — *Mercure*, mars 1688, p. 320. — *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, troisième partie, p. 5. La musique de *Celse martyr* et de *David et Jonathas* n'a pas été retrouvée jusqu'ici.

3. Les deux *Descente d'Orphée aux enfers* sont aux tomes VI et XIII des *Mélanges*. On trouve encore, au tome XVII, une *Ouverture du prologue de Polyeucte, pour le collège d'Harcourt*, avec quelques airs à danser.

acquérir de renommée, si la jalousie de Lully ne lui eût point, comme aux autres maîtres français, fermé la scène de l'Opéra. Une fois seulement, vers la fin de sa carrière, il lui fut permis d'y paraître; Lully étant mort, il fallait bien que ses successeurs se décidassent à accueillir quelques œuvres nouvelles, pour alterner au moins avec les incessantes reprises dont ne se lassait pas le public. Charpentier fit donc jouer, le 4 décembre 1693, une *Médée*, écrite sur un des plus pauvres livrets que nul poète ait jamais signés; Thomas Corneille y avait rassemblé tous les ingrédients habituels : prologue à la louange du Roi, divertissement d'Argiens et de Corinthiens au premier acte; allégorie de « captifs de l'amour » au second; orage et ballet infernal au troisième; danse de « fantômes aimables » au quatrième, et pour effet final, au cinquième, Médée s'envolant sur un nuage, en laissant sur terre Jason confondu. Charpentier avait semé de pages superbes une partition condamnée d'avance, par le poème, à l'insuccès; il la fit graver[1], la dédia et la présenta au Roi, qui daigna prononcer quelques-uns de ces mots bienveillants, toujours écoutés et recueillis par la cour avec admiration : « Sa Majesté lui dit qu'elle estoit persuadée qu'il estoit un habile homme, et qu'elle savoit qu'il y avoit de très belles choses dans son opéra[2]. » Le Dauphin, se souvenant que Charpentier avait naguère fourni de motets sa messe, fit le voyage de Paris, pour assister, le 11 décembre 1693, avec la princesse de Conti, à une représentation de *Médée*[3].

Vers le même temps, Philippe d'Orléans, alors duc de Chartres, prit de Charpentier, comme de Gervais et de Campra, des leçons de composition; d'après Titon du Tillet, l'auteur de *Médée* composa, pour et avec son élève, un opéra intitulé *Philomèle*, qui fut chanté chez le prince, au Palais-Royal[4]; la partition n'en a pas été retrouvée, mais on possède les « Règles de composition », et l' « Abrégé des règles de l'accompagnement », que Charpentier avait succinctement rédigés pour l'instruction du futur Régent[5]. La protection du duc de Chartres fut, dit Brossard, fort efficace, pour faire accorder à Charpentier un des postes musicaux les plus importants de Paris, celui de maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais. Brossard s'est seulement trompé de date dans le récit qu'il a donné de cet événement artistique, auquel il était lui-même directement intéressé : « L'an 1696, dit-il (c'est 1698 qu'il faut lire), la maîtrise de la Sainte-Chapelle de Paris vint à vaquer, et M. Fleuriau, alors Trésorier, me fit escrire par un de ses parens à Strasbourg où j'estois pour lors; il fallut huit jours pour recevoir la lettre et venir en poste à Paris; pendant ces huit jours, le Sieur Charpentier fit agir si efficacement Mgr le duc de Chartres, son disciple, que l'abbé Fleuriau fut obligé de luy donner cette place que je trouvay remplie à mon arrivée[6]... » Les registres capitulaires de la Sainte-Chapelle nous fournissent une relation, inédite et officielle, de la nomination

1. MÉDÉE, *tragédie mise en musique, par Monsieur Charpentier*. Paris, Ballard, 1694, in-folio.
2. *Mercure*, décembre 1693, p. 334.
3. *Journal du Marquis de Dangeau*, publié par Soulié et Dussieux, t. IV, p. 409.
4. TITON DU TILLET, *Le Parnasse françois*, p. 490.
5. Les « Règles de composition, par M. Charpentier » sont contenues, en double copie, dans les mss fr. nouv. acq. 6355 (fol. 1 à 16) et 6356 (fol. 26 à 34) de la Bibl. Nat. — L' « Abrégé des règles de l'accompagnement, de M. Charpentier », en une page, occupe le fol. 16 du ms 6355. Ces deux mss proviennent du cabinet de Brossard, qui les tenait de Loulié.
6. *Catalogue du Cabinet* de Brossard, etc., p. 183 (ms de la Bibl. Nat.).

de Charpentier : « Du Samedy 28 juin 1698. — Ce iour, Monsieur le Tresorier a dit à la Compagnie qu'estant bien informé des bonnes vie, mœurs et capacité de Me Marc-Antoine Charpentier, natif du dioceze de Paris, il l'avoit choisi et nommé pour remplir la place de maistre de musique des enfans, vacante par la mort de François Chaperon ; que Monsieur l'abbé de Neuchelles estant en tour de présenter un clerc ordinaire pour servir en l'église sous sa prebende, il luy avoit presenté led. Charpentier. Que quoy qu'il fut bien persuadé qu'il compose et possède la musique en perfection, il l'avoit neantmoins envoyé à Monsieur le Chantre, conformement aux fondations et à l'usage de la Sainte-Chapelle, pour l'examiner; lequel l'ayant trouvé capable, il l'alloit recevoir clerc avant la grande messe. Qu'il luy fera prester le serment ordinaire dans la sacristie en presence de Mond. sieur abbé de Neuchelles et de ceux qui s'y trouveront. Et ensuite qu'il luy assignera la place au chœur qu'occupoit led. deffunct qui est la derniere aux hautes stales du costé droict. Ce qui a esté faict et exécuté comme il est dit cy dessus[1]. »

Charpentier ne profita que pendant un court espace de temps — trois ans et demi — des avantages de cette situation. Les registres capitulaires, où nous venons de relever le récit de son installation à la Sainte-Chapelle, nous renseignent avec la même certitude sur la date de sa mort, inexactement connue de ses biographes : « Du Dimanche 24 février 1704. — Ce iour, M. le Tresorier a assemblé extraordinairement la Compagnie chez lui après vespres au sujet du décès de Marc-Antoine Charpentier, maître de musique de la Sainte-Chapelle, lequel est mort ce matin sur les sept heures. Elle a arresté de l'enterrer demain après Vespres, de chanter en présence du corps les Vespres des Morts et les matines à neuf leçons, et après-demain, après les matines et laudes du jour, les laudes des morts, et avant la messe du jour une messe haute des morts, à laquelle M. Gobert, chantre, officiera[2]. »

L'œuvre, aussi considérable que varié, que Charpentier laissait en manuscrit, tomba entre les mains du sieur Edouard, libraire à Paris, son neveu, qui par bonheur en connaissait le prix, et se flatta même de rencontrer chez le public de l'aide pour en faire graver au moins une partie. Peu d'années après la mort de son oncle, il publia douze de ses motets, en les dédiant au duc d'Orléans[3]. Le succès n'ayant point, paraît-il, répondu à son attente, Edouard, en 1727, vendit à la Bibliothèque du Roi, pour la somme de trois cents livres, les manuscrits de Charpentier[4]. Ainsi furent sauvées de la destruction les créations d'un artiste que ses contemporains disaient avec raison « l'un des plus sçavans, l'un des plus laborieux » de son temps[5], et

1. Arch. Nat. LL, 609, fol. 59 v.
2. Arch. Nat., LL 610, fol. 41. — La copie des « Règles de composition » de Charpentier contenue dans le ms fr. nouv. acq. 6355 contient ces mots, écrits de la main de Brossard : « Il est mort maître de musique de la Sainte Chapelle de Paris, le 22 février 1704 à 7 heures du matin. » Titon du Tillet, Fétis, etc., plaçaient erronément sa mort à mars 1702.
3. *Motets melez de symphonie, composez par Monsieur Charpentier, maître de musique de la Sainte-Chapelle du Palais, dediez à Son Altesse Royale Monseigneur le duc d'Orléans.* Paris, chez Jacques Edouard, rue Neuve-Notre-Dame. Avec privilège du Roy, 1709. In-4° obl. La dédicace est signée de deux neveux de l'auteur, Edouard et Mathas.
4. H. Omont, *La Bibliothèque du Roi sous Louis XV*, dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XX, 1893, p. 228.
5. Tillon du Tillet, loc. cit. — *Mercure*, passim. — *Mémoires de Trévoux*, novembre 1704, p. 1896.

que nous disons, par surcroît, l'un des plus admirablement doués, l'un des plus dignes d'être étudiés et sortis d'un oubli deux fois séculaire.

Dans la musique religieuse, Charpentier fut le compositeur le plus fécond de son temps, La Lande seul excepté. Huit ou dix messes, plus de trente psaumes, des motets pour la plupart des fêtes de l'année liturgique, plusieurs *Te Deum*, *Magnificat*, hymnes et proses, des litanies, des leçons de Ténèbres, portent à un total énorme le nombre de ses ouvrages religieux proprement dits. Il est sans doute impossible d'y reconnaître ce qui fut composé pour la messe du Dauphin, pour l'église des Jésuites, ou pour la Sainte-Chapelle. Une sommaire classification peut être essayée cependant. Certains morceaux, d'abord, n'appartiennent à aucune de ces destinations et montrent que Charpentier travaillait fréquemment pour d'autres sanctuaires. D'assez nombreuses petites compositions, pour une, deux ou trois voix de femmes, avec basse continue, furent écrites à l'intention de monastères de femmes : plusieurs d'entre elles portent la mention « pour le Port-Royal[1] », la célèbre abbaye que fréquentait assidûment la protectrice de Charpentier, Mademoiselle de Guise; d'autres ont pu servir à l'Abbaye-aux-Bois, où, selon le *Mercure*, on chanta, pendant le carême de 1680, de la musique de Charpentier[2]. Une œuvre plus importante lui fut demandée par l'Académie royale de peinture et de sculpture, pour célébrer, le 8 février 1687, en l'église des Pères de l'Oratoire, le rétablissement de la santé du Roi[3].

Il semble que l'on puisse avec assez de vraisemblance désigner comme écrits pour la chapelle du Dauphin les uns ou les autres des grands psaumes pour soli, chœur et orchestre, répandus dans les vingt-huit volumes des *Mélanges*, et qui répondent entièrement aux formes usitées dans la chapelle royale. Ce n'est d'ailleurs point parmi eux qu'il faut chercher l'originalité de Charpentier, cette originalité qu'on a dite voulue, par haine ou opposition à Lully, et qui, à notre avis, était naturelle et spontanée chez le musicien. On la découvre et on l'admire surtout dans les travaux religieux, non liturgiques, qui avoisinent dans ses manuscrits les messes, les hymnes et les motets, et que pour la plupart son service chez les Jésuites lui donna occasion d'écrire. C'étaient tantôt des cantates latines sur des sujets de circonstance : une lamentation sur la mort de la Reine Marie-Thérèse (1683); des actions de grâces pour la guérison du Dauphin, d'autres pour celle du Roi, datées de 1696; un psaume *in tempore belli*, *pro rege*; des séries de chœurs et de symphonies pour le sacre d'un évêque, ou pour une procession; — tantôt des dialogues ou des cantates pour le jour de Noël, de la Circoncision, de Pâques, de la saint Louis, de la saint François Xavier; — tantôt, enfin et surtout, des oratorios, dans lesquels il continuait les tendances semi-religieuses et semi-théâtrales de son maître Carissimi.

Comme la généralité des compositeurs français, Charpentier était, avant tout, un dramaturge et un coloriste. Dans la musique religieuse, à laquelle il s'était trouvé voué autant par les circonstances extérieures de sa vie que par une vocation intime, ce qui l'attirait davantage, ce qui répondait le mieux à

1. Tome XXVIII des *Mélanges*.
2. *Mercure*, avril 1680, p. 324.
3. *Mercure*, février 1867, p. 301.

sa nature artistique, ce n'étaient pas les morceaux liturgiques, d'un caractère général et abstrait, où la pensée se fait impersonnelle et universelle à la fois; c'étaient, au contraire, ceux d'une essence plus objective, où le texte indique et permet l'expression d'un sentiment particulier et précis. C'est pourquoi la forme de l'oratorio, ou plus exactement de l'*histoire sacrée*, telle que l'avait cultivée Carissimi, convenait entièrement aux aspirations et au tempérament de Charpentier. Ses compositions en ce genre, qui sont toutes inédites, et nous pouvons ajouter inconnues, forment, à notre avis, la plus belle partie de son œuvre ; elles ont pour sujets des épisodes choisis dans l'Ancien et le Nouveau Testament, pour livrets des chapitres de l'Ecriture sainte, ou du moins des versets rapprochés, sans additions lyriques étrangères, et distribués entre l' « historien » ou récitant, le chœur et les divers interlocuteurs de l'action; ce sont *le Jugement de Salomon*, *le Sacrifice d'Abraham*, *Josué*, *l'Histoire de Judith*, celle *d'Esther*, *l'Enfant prodigue*, *la Mort de Saül et Jonathas*, *le Combat de saint Michel contre le dragon*, *la Naissance de Jésus-Christ*, *la Circoncision*, *le Massacre des Innocents*, *le Dialogue de Jésus et de Madeleine*, *le Reniement de saint Pierre*, *la Résurrection*, *le Jugement dernier*[1]. Il faut y ajouter *Sainte Cécile*, *vierge et martyre*, et *la Peste de Milan*[2], qui ressortent musicalement du même domaine, et, si l'on veut, l'*Epitaphium Carpentarij*, curieuse petite cantate, à demi humoristique, à demi mélancolique, où le musicien fait chanter son « ombre », en lui donnant pour interlocuteurs Ignatius, Marcellus, et un chœur de trois anges. Une seule de toutes ces œuvres est datée : c'est le *Jugement de Salomon*, dont le titre : *Motet pour la messe rouge du Palais en 1702*, nous enseigne en même temps qu'à cette époque, le primitif oratorio — l'histoire sacrée — uniquement formé, quant à son texte, de passages des Livres saints, et regardé comme un *motet*, n'était pas encore sorti de l'église, et y tenait une place analogue à celle du « grand motet » pour soli, chœur et orchestre, dont il ne dépassait aucunement les dimensions : place à vrai dire extraliturgique, et par conséquent discutable, qui lui avait été pourtant cédée sans résistance, parce que le sens rituel de la musique catholique s'altérait sous l'influence grandissante de la musique dramatique. Une conception nouvelle de l'art religieux avait germé chez les maîtres du XVIIe siècle; ils l'envisageaient désormais sous son aspect expressif; au lieu de la ferveur séraphique des polyphonies palestriniennes, la prière, chez eux, traduisait l'angoisse et la passion humaines; en foulant une voie différente, ils découvraient des beautés inconnues, moins pures, mais plus émouvantes. Charpentier, plus hautement peut-être qu'aucun maître français de ce temps, a personnifié cet idéal nouveau; et personne, après avoir pris connaissance du *Reniement de saint Pierre*, après avoir lu surtout ou entendu le chœur qui, sur les paroles de saint Mathieu et de saint Luc : « Et recordatus est Petrus verbi Jesu, et

1. Toutes ces œuvres, qui sont, bien entendu, latines, sont contenues, en entier ou par fragments, dans les vingt-huit volumes des *Mélanges* et dans les quelques portefeuilles qui s'y ajoutent, à la Bibliothèque Nationale. L'*Enfant prodigue* existe de plus, sans nom d'auteur, dans un ms de la bibliothèque de Versailles qui contient trois œuvres de Carissimi. La similitude de titre du *Sacrifice d'Abraham* et du *Jugement de Salomon*, dans les œuvres des deux maitres, n'implique ni identité ni ressemblance.

2. L'*Histoire de sainte Cécile* se trouve aux tomes III, VI, VII et XXII des *Mélanges*; la *Peste de Milan* au tome III.

egressus foras flevit amare », termine cette œuvre brève, admirable et poignante, personne ne contestera au musicien qui l'a signée le don du génie.

MICHEL BRENET.

***

## Liste sommaire des œuvres de M.-A. Charpentier

Cette liste, abrégé provisoire d'un catalogue raisonné, qui paraîtra ultérieurement, est ajoutée ici comme un tableau général de l'activité de Charpentier. Elle ne représente pas le total de ses compositions, mais seulement l'ensemble de ses œuvres aujourd'hui connues. Les partitions de *Celse, martyr*, de *David et Jonathas*, la deuxième partie du *Combat de saint Michel contre le Dragon*, le troisième acte de la *Descente d'Orfée aux enfers*, le petit opéra d'*Acis et Galathée*, etc., n'ont pas été retrouvés jusqu'ici, non plus que certains « livres reliés en veau » auxquels fait allusion un note du maître, et qui semblent avoir contenu de la musique religieuse.

### ŒUVRES IMPRIMÉES

1676. AIRS DE LA COMÉDIE DE CIRCÉ, AVEC LA BASSE CONTINUE. A Paris, chez Christophe Ballard, etc., in-4° de 44 p. contenant neuf morceaux de *Circé* et deux du *Malade imaginaire* (la « Sérénade italienne » et la « Response de la Signora »).

1694. MÉDÉE, TRAGÉDIE MISE EN MUSIQUE PAR M. CHARPENTIER. Paris, Ballard, etc., in-fol. de LXIV-350 p.

1709. MOTETS MELEZ DE SYMPHONIE, COMPOSEZ PAR M. CHARPENTIER, maître de musique de la Sainte Chapelle de Paris, etc.. Paris, chez Jacques Edouard, in-4° obl. de 6-64 p. contenant 12 morceaux : *Ave regina cælorum*, 2 v. et basse continue ; *Beatus vir qui inventus est*, 1 v. et cont. ; *Bonum certamen*, 2 v. et cont. ; *Cur mundus militat*, 3 v. et cont. ; *Domine salvum*, 4 v. et symph. ; *Egredimini*, 1 v. et symph. ; *Euge serve bone*, 2 v. et cont. ; *Lauda Sion*, 2 v. et symph. ; *O amor, o bonitas*, 1 v. et cont. ; *O vos amici*, 1 v. et cont. ; *Panis angelicus*, 1 v. et cont. ; *Peccavi, Domine*, 2 v. et cont.

Dates diverses : Quelques *Airs* (sérieux ou à boire) à voix seule, avec ou sans basse continue, insérés dans les volumes du *Mercure galant* et dans les *Recueils d'Airs* des Ballard.

### ŒUVRES INÉDITES

(Ces œuvres sont renfermées dans les vingt-huit volumes in-folio des *Mélanges* de Charpentier et dans plusieurs portefeuilles et recueils manuscrits de la Bibliothèque Nationale.)

MESSES : *Messes pour le Port-Royal*, 2 v. et cont. (propre de l'office de sainte Marguerite). — M. à 4 v. et cont. « pour le samedy de Pasques ». — M. à 4 v. et symph. — M. à 4 v. 4 violons, 2 fl. et 2 htb. « pour M. Mauroy ». — *M. de minuit* (sur des airs de noëls) à 4 v. et symph. — *M. des morts*, 4 v. et cont. — *M. des morts*, 4 v. et symph. — *M. Assumpta est Maria*, 6 v. et symph. — M. à 8 v. et 8 instr. en 2 chœurs (avec un *O Salutaris* à voix seule et symph.) — *M. pour les trépassés*, 8 v. en 2 chœurs et symph. (avec la prose et un « motet pour les trépassés », *Miseremini mei*). — M. à 16 voix en 4 chœurs et symph.

PSAUMES ET CANTIQUES : *Beati omnes qui timent*, ps. CXXVII, à 3 v. et symph. — *Beatus vir*, ps. CXI, cinq versions, à 4 v. et cont., 4 v. et symph., 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *Benedictus*, (Cantique de Zacharie), 6 v. et symph. — *Benedixisti*, ps. LXXXIV, 4 v. et symph. — *Bonum est*, ps. LXXXXI, 3 v. et symph. et autre, 6 v. et symph. — *Cantate Domino*, 3 v. et symph. — *Confitebor*, ps. CX, quatre versions, 4 v. et cont., 4 v. et symph. — *Conserva me*, ps. XV, 5 v. et symph. — *Credidi propter*, ps. CXV, 4 v. et cont. — *Cum invocarem*, ps. IV, 4 v. et cont. — *De profundis*, ps. CXXIX, trois versions à 4 v. et cont., une à 7 v. et symph. — *Deus meus*, ps. LXII, 3 v. et symph. — *Deus noster refugium*, ps. XLV, 4 v. symph. — *Dixit Dominus*, ps. CIX, sept versions à 3, 4 et 8 v. avec et sans symph. — *Domine Deus salutis meæ*, ps. LXXXVII, 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *Domine Deus noster*, ps. VIII, 3 v. et symph. — *Dominus illuminatio mea*, ps.

*

xxvi, 5 v. et symph. — *Domine quid multiplicati*, ps. iii, 3 v. et symph. — *Exultavit cor meum*, cantique d'Anne, 3 v. et symph. — *Exurgat Deus*, ps. lxvii, 4 v. symph. — *Fundamentum ejus*, ps. lxxxvi, 3 v. cont. — *In convertendo*, ps. cxxv, 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *In te Domine speravi*, ps. lxx, 5 v. et symph. — *Jubilate Deo*, ps. lxxxix, 3 v. symph. — *Judica me*, ps. xxxiv, 4 v. symph. — *Lætatus sum*, ps. cxx, 4 v. symph., deux versions. — *Lauda Jerusalem*, ps. cxlvii, 4 v. et cont., 4 v. et symph., 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *Laudate Dominum*, ps. cxvi, cinq versions à 3, 4 et 8 v. avec et sans symph. — *Laudate eum omnes populi*, ps. cxvi. 4 v. symph. — *Laudate pueri Dominum*, ps. cxii, deux versions, 4 v. symph. — *Magnificat*, dix versions, à 1, 3, 4 et 8 v. avec et sans symph. — *Memento Domine*, ps. cxxxi, 4 v. symph. — *Miserere*, ps. l, quatre versions, à 2, 3, 4 et 6 v. avec et sans symph. — *Nisi Dominus*, ps. cxxvi, 4 v. symph. — *Notus in Judæa*, ps. lxxv, 3 v. et symph., 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *Nunc dimittis*, 3 v. et symph. — *Paratum cor meum*, ps. xxxvii, 3 v. et cont. — *Quam dilecta*, ps. lxxxiii, 3 v. et symph., et 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *Quare fremuerunt*, ps. ii, 3 v. et symph., 5 v. et symph., 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *Quemadmodum desiderat*, ps. xli, 3 v. symph. — *Super flumina*, ps. cxxxvi, deux versions, à 3 v. et symph. — *Usquequo Domine*, ps. xii, 6 v. et symph.

MOTETS, HYMNES, PROSES : *Alma Dei Creatoris*, 1 v. cont. — *Alma Redemptoris*, 2 v. cont., 4 v. symph. — *Amate Jesum*, 3 v. cont. — *Ante torum hujus*, 3 v. cont. — *Ave maris stella*, sept versions à 2, 3, 4 et 6 v. avec et sans symph. — *Ave verum corpus*, trois versions, à 1, 2, 3 v. et symph. — *Beata es Maria*, 2. v. symph. — *Beatus Laurentius*, 1 v. symph. — *Beatus vir qui non abiit*, 3 v. symph. — *Beatus vir qui inventus*, 1 v. cont. — *Bone pastor*, 3 v. cont. — *Bonum certamen*, 1 v. cont. — *Caro mea*, 3 v. cont. — *Conceptio tua*, 2 v. cont. — *Corde et animo*, 3 v. symph. — *Cum cœna*, 3 v. cont. — *Desolata est terra*, 3 v. cont. — *Deus judicium*, 3 v. symph. — *Dies tubæ et clangoris*, deux versions, 4 v. symph. — *Dies iræ*, 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *Dilecte mi*, 3 v. cont. — *Domine, in virtute tua*, 3 v. symph. — *Domine, non secundum*, 1 v. symph. — *Domine, quinque talenta*, 3 v. cont. — *Domine salvum*, dix-sept versions, à 2, 3, 4 et 8 v., avec et sans symph. — *Eamus volemus*, 3 v. symph. — *Ecce Judas unus*, 3 v. cont. — *Ecce panis angelorum*, 1 v. cont., et 3 v. et symph. — *Ecce sacerdos magnus*, 4 v. symph. — *Ego mater*, 4 v. cont. — *Erat senex*, 3 v. symph. (précédant le cantique *Nunc dimittis*). — *Exaudiat*, 3 v. et symph., 4 v. et cont., 8 v. et symph. en 2 chœurs. — *Exultet omnium*, 2 v. cont. — *Felix namque*, 2 v. cont. — *Ferte coronas*, 3 v. cont. — *Fidelis servus*, 1 v. cont., 2 v. cont. — *Flores o Gallia*, 3 v. cont. — *Gaude felix Anna*, 2 v. cont. — *Gaudete dilectissimi*, 1 v. symph. — *Gaudete fideles*, 2 v. symph. — *Gaude virgo*, 3 v. symph., deux versions. — *Gaudia festiva*, 3 v. symph. — *Gloriosam Christi sponsam*, 1 v. cont. — *Gustate et videte*, 1 v. cont. — *Hæc dies*, 2 v. cont. — *Hodie salus*, 2 v. symph. — *In odorem*, 1 v. cont. — *In tympanis et organis*, deux versions, 3 v. cont., 3 v. et symph. — *Inviolata*, 3 v. cont. — *Iste confessor*, 2 v. sans accomp. — *Jesu, corona virginum*, 2 v. symph. — *Jubilate Deo*, 2 v. cont. — *Justus germinabit*, 4 v. symph. — *Languebat Lodovicus*, 3 v. symph. — *Languentibus in purgatorio*, 3 v. symph. — *Lauda Sion*, 1 v. cont., 3 v. symph. — *Laudate Dominum de cælis*, 3 v. symph. — *Memorare o piissima*, 4 v. symph. — *Miseremini mei*, 8 v. et symph. en 2 chœurs, « motet pour les trépassés » (faisant suite à une messe des morts). — *Nigra es sed formosa*, 3 v. cont. (faisant suite à *Corde et animo*). — *Nonne Deo subjecta*, 1 v. et cont. — « Salut de la veille des *O*, et *les sept O suivant le Romain* », 3 v. cont. — *O admirabile commercium*, 3 v. cont. — *O altitudo*, 3 v. cont. — *O amantissime Salvator*, 3 v. cont., deux versions. — *O amor*, 2 v. cont. — *O bone Jesu*, trois versions, 3 v. cont., et 3 v. et symph. — *O clementissime Jesu*, 3 v. cont. — *O cælestis Jerusalem*, 3 v. cont. — *O crux ave*, 2 v. cont., 3 v. cont. — *Oculi omnium*, 5 v. symph. — *O Deus, o Salvator*, 4 v. symph. — *O Doctor optime*, 2 v. cont. — *O dulce, o ineffabile*, 3 v. cont. — *O filii*, trois versions, 3 v. et cont., 4 et 5 v. et symph. — *Omnes gentes*, 2 v. cont. — *Omni die*, 2 v. cont., 4 v. cont. — *O pretiosum*, quatre versions, 1, 2, 3 v. avec ou sans symph. — *O sacramentum pietatis*, 1 v. symph., 3 v. symph. — *O sacrum convivium*, quatre versions, 3 et 4 v. et cont. — *O salutaris*, six versions, 1 et 3 v. avec ou sans symph. (dont deux font partie de la messe à 8 v. et des sept O romains). — *O vere, o bone*, 1 v. cont. — *Pandite portas*, 3 v. symph. — *Pange lingua*, cinq versions, 1, 3, 4 v. avec et sans symph. — *Paravit Dominum*, 4 v. symph. — *Pie Jesu*, 3 v. cont. — *Postquam consummati*, 3 v. symph. — *Psallite cælites*, 2 v. cont. — *Pulchra es et decora*, 3 v. symph. — *Quæ est ista*, 2 v. cont. — *Quærebat Pilatus*, 3 v. cont. — *Quam*

*pulchra es*, 3 v. cont. — *Quare tristis es*, 3 v. cont. — *Quem vidistis*, 4 v. symph. — *Regina cœli*, cinq versions 1, 2, 3, 4 v. avec et sans symph. — *Salve regina*, cinq versions, 1, 3, v. et cont., 4 v. symph., et la dernière à 12 v. en 3 chœurs. — *Sancti Dei per fidem*, 1 v. sans accomp. — *Serve bone*, 2 v. cont. — *Sicut spina*, 2 v. cont. — *Sola vivebat* (Magdalena lugens), 1 v. symph., 3 v. cont. — *Stabat Mater*, 1 v. cont., 3 v. cont. — *Sub tuum præsidium*, 1 v. cont., 3 v. cont. — *Suspirabat Maria*, 4 v. symph. — *Tantum ergo*, 1 v. symph. — *Te Deum laudamus*, quatre versions, 4 v. cont., 4 v. symph., et 8 v. et symph. en 2 chœurs (deux versions à 4 v. et cont. portant les titres : 5e et 6e *Te Deum*). — *Tenebræ factæ sunt*, 3 v. cont. — *Tentavit Deus Abraham*, 3 v. cont. — *Transfige amabilis*, 4 v. cont. — *Transfige dulcissime*, 5 v. cont. — *Tristis est anima mea*, 3 v. cont. — *Usquequo anima mea*, 3 v. cont. faisant suite à *O cœlestis Jerusalem*. — *Veni Creator*, cinq versions, à 1, 3, 4 v., avec et sans symph. — *Veni, Sancte Spiritus*, trois versions, 3 v. cont. — *Veni sponsa Christi*, 2 v. symph. — *Venite ad me*, 5 v. symph. — *Venite et audite*, 3 v. cont. — *Venite fideles*, 1 v. symph. — *Verbum caro*, 1 v. symph., 3 v. cont. — *Victimæ paschali*, 3 v. cont. — *Vidi angelum*, deux versions, 4 v. symph.

LEÇONS DE TÉNÈBRES : *Première leçon du mercredi saint* (office du jeudi saint) deux versions, 1 v. et cont. — 2e *leçon*, id., deux versions, 1 v. cont. — 3e *leçon*, cinq versions, à 1, 2, 3 v. et cont., 1 v. et symph. — *Première leçon du jeudi saint* (office du vendredi saint), deux versions, 1 v. cont. — 2e *leçon*, id., trois versions, 1 et 2 v. cont. — 3e *leçon*, id., quatre versions, à 1, 2, 3 v. et cont., 1 v. et symph. — *Lettres hébraïques de la 1re leçon du vendredi saint* (office du samedi saint), 3 v. et cont. — *Première leçon*, id., trois versions, 1 v. cont., 1 v. symph., 1 et 3 v. symph. — 2e *leçon*, id., deux versions, 1 v. cont. — 3e *leçon*, id., deux versions, 1 v. symph., 3 v. et symph. — Ritournelles instrumentales pour les leçons de ténèbres. — *Répons de ténèbres*, 1, 2, 3 v. avec et sans symph.

LITANIES DE LA VIERGE, sept versions, à 4, 5, 6 v. avec et sans symph.

HISTOIRES SACRÉES, ORATORIOS, CANTATES : *Cæcilia virgo et martyr* (deux versions en forme d'histoire sacrée, dont l'une avec un prologue ; une troisième abrégée en forme de cantate). — *Cædes sanctorum Innocentium*. — *Historia Esther*. — *Extremum Dei judicium*. — *Filius prodigus*. — *Josué*. — *Judicium Salomonis*. — *Judith, sive Betulia liberata*. — *Mors Saülis et Jonathæ*. — *Praelium Michaelis Archangeli factum in cælo cum Dracone* (première partie, prélude et premier récit de la seconde partie). — *Le Reniement de saint Pierre*. (Malgré son titre français, cette histoire est composée sur un texte latin.) — *Sacrificium Abrahami*.

*In Nativitate D. N. J. C., Canticum* « Frigida noctis », trois versions. — *In Nativitate D., Canticum* « Usquequo avertis. » — *Dialogus inter Angelos et Pastores Judææ in Nativitatem Domini*. — *In Circumcisione Domini, dialogus inter Angelum et Pastores*, « Xenia pastores ». — *Pastorale sur la naissance de N. S. J. C.* « Qu'il est charmant ! » — Autre *Pastorale*, idem, « Que nos soupirs », avec additions et corrections. — (Dialogue latin), pour la fête de l'Epiphanie. « Cum natus esset ». — *Dialogus inter Christum et homines*, « Homo Deus fecit ». — *Dialogus inter Christum et peccatores*. — *Dialogus inter Esurientem, Sitientem et Christum*. — *In Resurrectionem Domini, canticum*. — *Canticum in honorem B. V. M. inter homines et angelos*, etc., « Annuntiate superi », deux versions. — *Canticum pro pace*, « Totus orbis ». — *Gratitudinis erga Deum, canticum*, « Os meum ». — *Gratiarum actiones pro restituta regis sanitate*. — *Luctus de morte aug. Mariæ Theresiæ Reginæ Galliæ*, « Læta sileant organa ». — *In obitum aug. nec non piissimæ Gallorum Reginæ Lamentum*, « Heu, me miserum ». — *Nuptiæ sacræ*, « Incipite Domino ». — *Pestis Mediolanensis*, « Horrenda pestis ». — *Quatuor anni tempestates :* Ver : « Surge, propera » ; Æstas : « Nolite me » ; Autumnus : « Osculetur me » ; Hyems : « Surge, Aquilo ». — *Epitafium Carpentarij :* « Quid audio ».

PLAIN-CHANT : Trois hymnes pour le propre de saint Nicaise.

MUSIQUE DRAMATIQUE, MUSIQUE VOCALE DE CHAMBRE : *Actéon*, « pastorale en musique ». — Musique pour la tragédie *Andromède*. — *Les Arts florissants*, opéra. — Musique pour la comédie *Circé*. — Ouverture pour *la Comtesse d'Escarbagnas*. — *La Couronne de fleurs*, pastorale (refaite sur le prologue du *Malade imaginaire*). — *La Descente d'Orfée aux enfers*, opéra (1er et 2e actes). — *Orfée descendant aux enfers* (cantate ou fragment d'opéra ; différent du précédent). — Musique de la tragédie *Endimion*. — *La feste de Ruel*. — Musique pour la comédie *les Fous divertissans*. — Ouverture et airs de danse pour *l'Inconnu*. — Musique pour *le Malade imaginaire*. — Intermèdes pour *le Mariage forcé*. — « Disputes de bergers, pour *le Misanthrope* ».

Musique pour la comédie *la Pierre philosophale.* — *Les Plaisirs de Versailles.* — Ouverture pour le prologue de *Polyeucte.* — Ouverture et chacone pour *le Rendez-vous des Tuileries.* — Ouvert. et sérénade pour *le Sicilien.* — Musique pour la tragédie *Vénus et Adonis.*

*Idylle sur le retour de la santé du Roi.* — *Epitalamio in lode dell' Altessa Ser. Elett. Massimiliano Emmanuele duca di Baviera.* — *Serenata a 3 voci e sinfonia* : « Sù, sù, non dormite ». — Quelques airs français, airs italiens, duetti de chambre.

MUSIQUE INSTRUMENTALE : *Antiennes pour 4 instruments.* — *Caprice pour trois violons.* — *Concert pour 4 parties de violes.* — *Marche de triomphe pour les violons, trompettes, timbales, flûtes et hautbois.* — Deux *Menuets pour les flûtes allemandes.* — *Messe pour plusieurs instr. au lieu des orgues.* — *Noëls pour les instruments.* — *Offerte* à 6 instr. — *Offerte pour l'orgue et pour les violons et hautbois, en 2 chœurs.* — *Offrande pour un sacre* (d'évêque), à 5 instr. — *Offrande pour le sacre d'un évêque,* à 4 et 5 instr. — *Ouverture pour l'église,* à 4 instr. — *Ouverture pour quelque belle entreprise,* à 5 instr. — *Préludes* pour divers psaumes. — *Symphonie en G ré sol,* à 3 instr. — *Symphonies* pour le sacre d'un évêque, pour une procession, pour un reposoir, à 4 instr.



# DIX ANNÉES D'ACTION MUSICALE RELIGIEUSE

## LES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS. — LA SCHOLA CANTORUM

La fin du XIXe siècle a vu éclore un mouvement musical qui aura une action considérable sur la musique religieuse et marquera de son empreinte la musique profane elle-même.

Cette action musicale religieuse méritait d'être notée, et si nous entreprenons de le faire en quelques chapitres, à la demande et avec l'aide de quelques amis de l'œuvre, ce n'est point pour en faire le panégyrique, mais bien l'historique, et lui constituer de la sorte un passé écrit. La recherche des origines et du développement d'un mouvement artistique aussi prononcé est attachante et instructive : combien regrettons-nous de ne pouvoir trouver un travail analogue sur les devanciers de cette œuvre, sur l'école Choron par exemple ! Et ceux qui sonneront le glas de la musique religieuse moderne dans la basilique édifiée sur les fondations de la petite église actuelle, nous sauront gré d'avoir sauvé leurs origines de l'oubli.

Puissions-nous avoir de la sorte servi utilement la cause de la vraie musique religieuse.



Le point de départ de ce mouvement fut la nomination, en mars 1890, de M. Charles Bordes au poste de maître de chapelle en l'église Saint-Gervais. C'est de cette époque que datent les premiers efforts de restitution des chefs-d'œuvre musicaux religieux dans cette église.

Elève de César Franck, Ch. Bordes n'avait pas appris à connaître les primitifs religieux, car, à cette époque, ils n'étaient guère connus en France, et aucun cours de composition n'enseignait leurs œuvres. Mais à défaut de leur connaissance, C. Franck communiqua à son élève le don de les aimer et un peu du saint enthousiasme dont son âme débordait. Cet homme de génie,

qui fut le plus merveilleux contrapontiste de son temps, avait puisé sa science aux sources intarissables de J.-S. Bach et de Beethoven, mais il ignorait Palestrina et le connut trop tard et à peine dans les dernières années de sa vie. Il laissa cependant deux élèves qui s'enflammèrent à sa place pour les admirables chefs-d'œuvre des maîtres religieux primitifs : ce furent Henry Expert et Charles Bordes. Henry Expert, qui projetait alors de fonder à Bordeaux la société d'exécution que Ch. Bordes réussit à monter ensuite à Paris, et qui, sans doute, rêvait déjà à la magnifique collection[1] qu'il est en train de publier, à la grande joie des bibliophiles.

C'est à Saint-Gervais, avons-nous dit, que Ch. Bordes, dès sa nomination, conçut les premiers projets d'exécution qui devaient rendre à jamais célèbre la vieille paroisse. Saint-Gervais est une église dont la fondation remonte aux dernières années du XVe siècle. La chapelle du chevet, la partie la plus ancienne de l'église, est une pure merveille. Malheureusement, comme dans tous les monuments religieux de cette époque (commencement du XVIe siècle), les autres parties de l'édifice sont loin de présenter la pureté de lignes de la période gothique : c'est la décadence du style, les piliers, sans arêtes, sont un peu lourds, les ogives sans grâce. Mais, par contre, la voûte, d'une extrême élégance, s'élève à près de trente mètres du sol, assurant à l'église une acoustique admirable. Le jeune maître de chapelle en fut frappé dès son entrée en fonctions, nous dirions même dès sa première visite à l'église.

Un ami dévoué, lié avec le vénérable Curé de la paroisse, M. le Chanoine de Bussy, s'était entremis pour lui faire obtenir cette place. Sa première visite, avant de faire sa demande, fut pour l'église, et nous lui avons entendu raconter bien souvent combien il fut saisi par la hardiesse de la nef entrevue derrière l'autel par une journée basse et pluvieuse de mars qui laissait errer sous la voûte des vapeurs violettes : « Quel beau vaisseau pour faire de la musique ! » s'écria-t-il ; dès lors, la vieille âme de la pierre avait parlé à l'âme de l'artiste, et de leur communion devaient sortir un jour des flots d'harmonie. Ch. Bordes en avait eu l'intuition exacte, et c'était maintenant au Chanoine de Bussy que restait l'honneur d'en avoir permis la réalisation. Comme César Franck, si M. de Bussy n'eut pas le bonheur de connaître plus tôt Palestrina, il eut du moins l'intuition de laisser faire en ne cessant d'encourager son jeune maître de chapelle avec sa simplicité touchante de saint prêtre et son exquise courtoisie de vieux gentilhomme.

Voici donc Ch. Bordes installé à Saint-Gervais, et avant de rappeler et de décrire les premières exécutions qui s'y donnèrent, nous croyons devoir exposer ici le plan de cette plaquette, afin que le lecteur se fasse une idée d'ensemble sur l'action tentée et résolue pendant ces dix dernières années.

* * *

Le chapitre suivant relatera les premières exécutions de Saint-Gervais, exécutions n'ayant rien de palestrinien et faites seulement pour attirer l'attention des dilettanti sur la vieille église. Exécution de la messe de César Franck,

1. *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française* (Leduc, éditeur).

puis première exécution à Paris de la messe posthume de Robert Schumann avec soli, chœurs et orchestre; exécution de la deuxième *Béatitude* de C. Franck et du *Cantique de l'Avent* de Schumann, œuvres admirables et toutes deux jouées pour la première fois à Paris; exécution de la messe en *mi bémol* de Schubert; enfin exécution à deux chœurs, sur les deux tribunes du transept, du *Stabat* de Palestrina et du *Miserere* d'Allegri (Jeudi saint de 1891).

Le second chapitre sera consacré intégralement à la genèse et à la mise en œuvre de la *Semaine sainte* de 1892, qui fit la réputation des exécutions de Saint-Gervais et permit la création de la Société des *Chanteurs de Saint-Gervais* fondée aussitôt après. Ici se terminera la première partie de notre travail.

La seconde partie comportera l'historique de la fondation de la Société des *Chanteurs de Saint-Gervais*, le compte rendu de leurs premières exécutions, leur action pendant les années de 1892-1893 et 1893-1894, et enfin la publication de leur répertoire sous le nom de : *Anthologie des Maîtres religieux primitifs*.

La troisième partie de cette étude sera consacrée à la fondation de la *Schola Cantorum* et à son histoire, depuis ses débuts au mois de juin 1894 jusqu'en 1900. Un chapitre sera spécialement consacré à chacun des buts et moyens d'actions de la *Schola* : 1° son bulletin périodique : *La Tribune de Saint-Gervais*; 2° ses concours; 3° sa propagande par l'audition de son répertoire (compte rendu succinct des nombreux voyages des Chanteurs de Saint-Gervais); 4° les publications, le développement de son bureau d'édition et la création de son atelier de gravure; enfin 5° l'historique de l'Ecole de Chant liturgique et de Musique religieuse et de son développement.

Quant à la quatrième partie, elle comportera l'évolution de la *Scola*, ses tendances, son organisation nouvelle, ses développements au seuil du XXe siècle, ses projets, ses rêves. C'est à dessein que nous opterons alors pour l'orthographe *Scola*, désireux de contenter beaucoup de sociétaires lettrés que le barbarisme médiéval choquait. Loin de renoncer à sa raison d'être, qui est la restitution et le triomphe de la vraie musique religieuse imposée à tous et universellement respectée, la *Scola*, tout en restant conseillère et inspiratrice, devra élargir le cercle de son action et donner la preuve que son éducation, sa sage méthode a pétri à souhait les jeunes cerveaux, bien dirigé leurs initiatives, et que, grâce à elle, l'art qu'ils pratiqueront, qu'ils enseigneront, sera toujours haut de tendances et franchement idéaliste. On lui saura gré un jour, nous en avons la certitude, d'avoir, par ce temps de *vérisme musical*, rappelé les musiciens à leur devoir, de leur avoir fait connaître, aimer et respecter les chefs-d'œuvre en les faisant exécuter *en place et à leur place*, suivant l'expression de M. Vincent d'Indy, et d'avoir montré que la musique avait une mission plus haute que celle de séduire les sens. Ne refusons donc pas à la *Scola* de l'avenir de se poser résolument en adversaire de l'école et des tendances réalistes modernes. Loin d'être rétrograde, réactionnaire, elle prouvera que c'est encore en connaissant bien les mélodies grégoriennes, les motets de Palestrina et de Vittoria, les histoires sacrées de Carissimi et de Schütz, les chorals d'orgue de Bach et les derniers quatuors de Beethoven que l'on pourra, que l'on devra

innover et toujours *aller de l'avant*, comme le réclame tout art en son développement logique. Car toute innovation, si hardie soit-elle, qui ne s'appuie pas sur la tradition, est destinée à périr, la mode étant impuissante à la faire vivre.

RENÉ DE CASTÉRA.

*(A suivre.)*



# LE SPIRITUALISME NOUVEAU

## A PROPOS DE DEUX ORATORII RÉCENTS

*La Résurrection du Christ*, par l'abbé PEROSI. — *Saint Pierre*, par le Père HARTMANN, Franciscain.

---

On nous communique le présent article en nous priant de l'insérer. Ardents « pérosistes », et n'ayant pas l'avantage de connaître l'oratorio du Père Hartmann, nous laissons donc à l'auteur la liberté de ses appréciations tout en le remerciant de nous faire connaître l'œuvre du Père Franciscain.

Voici des spectacles imprévus :

L'exécution dans des églises de deux *oratorii* avec orchestre, chœur et soli d'hommes et de femmes, dirigés par les auteurs qui sont : un prêtre séculier, un prêtre régulier, l'abbé Perosi, récemment nommé maître de chapelle du Pape à la Chapelle Sixtine ; le Père Hartmann, religieux franciscain.

Si, plus récemment encore, le *Messie*, du majestueux Haendel, ne s'était fait entendre à Paris dans l'église même de Saint-Eustache, je dirais que c'est un spectacle qui ne se peut voir qu'à Rome. — Ce n'en est pas moins un ensemble très contemporain, et aussi particulièrement italien, que celui des deux auteurs ecclésiastiques que l'on applaudit, que l'on salue, que l'on acclame.

Et ce sera particulièrement romain, que le cadre dans lequel se développera la présentation de ces œuvres récentes.

Les salles — je veux dire les nefs — sont remplies d'un public qui ne se peut guère voir qu'ici même. Parmi le cosmopolitisme laïque, le cosmopolitisme ecclésiastique le plus complet : des prêtres, des moines, des religieux, des abbés, des prélats, des séminaristes, dans leurs divers costumes.

A la basilique des *Santi Apostoli*, où l'on entendit l'œuvre du jeune abbé Perosi, c'est l'architecture pompeuse répandue à Rome aux XVIIe et XVIIIe siècles, dorée et théâtrale ; avec son allure décorative, elle se prête aux jeux de la lumière électrique miroitant dans le cristal des lustres, et laissant indécises les ombres des chapelles et les saintes images à vif coloris méridional, derrière des cierges allumés. — *San Carlo al Corso*, où s'entendit l'oratorio du Père Hartmann, quelques jours après, est peut-être un peu moins éclatant, mais c'est le même style dit *baroque*, et avec l'habitude qu'ont les Italiens de couvrir les piliers de leurs beaux marbres d'étoffes rouges frangées

d'or, cela augmente déplaisamment pour l'œil l'impression criarde, ce sentiment de l'*excès*, d'où naît si souvent la discordance. — Mais ici, toutes ces réflexions paraîtraient quantité négligeable, et temple et public sont tellement en harmonie, que cela ne semble pas autrement choquant de voir à la place du maître-autel un amphithéâtre rempli de choristes et de musiciens ; et il est plus intéressant de voir un prêtre y monter, et, d'un large geste ecclésiastique, envelopper ses exécutants, la main levée tenant le bâton du chef d'orchestre.

Cela, c'est déjà assez pittoresque ; ce qui l'est plus encore, c'est le chef d'orchestre franciscain ; le R. P. Hartmann est vêtu de la bure brune, ceint de la corde de laine blanche, le crâne nu, avec la couronne de cheveux courts, suivant la coutume de certains Ordres monastiques. Et, dans la pénombre de l'heure, au milieu de la nef, une ligne sombre tranche les toilettes et les chapeaux clairs... C'est une théorie de Franciscains venus pour applaudir leur frère... — Certes, oui, à la veille du XXe siècle, voilà l'occasion de subtiles méditations sur ce que l'on appelle « les signes du temps », et pour peu que l'on ait encore le vieux goût des idées générales, l'*Ambiente*, comme dit expressivement la langue italienne, prédispose à recevoir avec intensité les impressions musicales de ces deux exécutions intéressantes.

Ces réflexions ne peuvent être un compte rendu d'actualité, seulement un souvenir d'ensemble. — La *Résurrection du Christ*, de l'abbé Perosi, était déjà connue, et elle fut même exécutée à Paris l'an dernier avec succès. — L'œuvre est partagée en deux parties : la Mort et la Résurrection. — Dans la facture déjà rompue à toutes les ressources de l'orchestration moderne, dans le travail d'un cerveau qui s'est assimilé avec attention et intelligence les évolutions musicales de son temps, on peut trouver un mérite de plus : c'est que l'abbé Perosi n'a cherché ni à abâtardir la race dont il sort, ni à renier la foi qu'il exprime. — La *Résurrection du Christ* est une œuvre très italienne, et c'est une œuvre de musique sacrée italienne moderne. — La manière dont le jeune prêtre a symbolisé musicalement la figure du Christ, dit à chaque note l'origine méridionale et l'éducation latine. Le sujet était périlleux, puisque ce symbole devait être pris aux deux instants de la Vie Rédemptrice, où le surnaturel en apparaît le plus évidemment. — L'abbé Perosi a traversé ce double écueil en musicien, mais en musicien italien. — Il l'a traversé aussi en artiste chrétien. — Le cœur du croyant a pénétré le cerveau latin, purifié le labeur intellectuel du métier, et a, autant qu'il a pu le faire — en restant lui-même — spiritualisé ce que le génie de la race eût pu donner de trop extérieur à la pensée mélodique. J'entends qu'à travers toute l'œuvre, l'âme italienne a présidé à l'inspiration, et que le sentiment du prêtre a la volonté de désigner à la foule quelque chose d'autre que les images sensibles ; au moins, à la limite où les extériorisations nécessaires à la race devraient s'arrêter pour ne plus cacher le but austère de l'art sacré. Ce but austère se découvre infiniment plus proche, plus net, plus tangible et plus élevé dans l'oratorio *Saint Pierre*, du Franciscain le Père Hartmann. — Son nom, à désinence germaine, pouvait ne rien signifier que des origines lointaines ; mais après avoir entendu un quart d'heure de son œuvre, je

jurai qu'il n'était point Latin en effet ou fort peu : le Père Hartmann, né dans le *Trenta*, d'origine paternelle allemande et maternelle du nord de l'Italie — a beaucoup vécu en Allemagne; il y paraît. — Je ne prétends pas dire que c'est à cela justement que se doive la supériorité de son oratorio : et ceci d'ailleurs n'est qu'un avis subjectif, pendant que l'actuel problème de la question des races fera encore noircir beaucoup de papier dans des complexes questions. Je n'apporte aucune solution dans la simple impression d'une seule audition. L'oratorio de *San Pietro* me paraît supérieur à celui de la *Risurrezione del Cristo*, non pas seulement par la facture de la main, mais par le fond même de la toile, d'un tissu plus serré et plus résistant; et il y a entre les deux conceptions artistiques la même différence qu'entre une chapelle gothique et une chapelle de la Renaissance. Il me semble bien que dans ce besoin si indéniable de rénovation de la musique sacrée, — qui s'étend enfin partout, même aux pays de soleil, l'oratorio du Père Hartmann satisfait beaucoup plus positivement que celui de l'abbé Perosi.

Pourquoi? Ah! combien ce pourquoi est périlleux, et combien les réponses pourraient s'en multiplier à l'infini! — Le Père Hartmann est beaucoup plus personnel, et ce qui est plus original semble donc toujours plus profond; il est aussi plus maître de son métier, ce qui ne signifierait rien du tout s'il n'avait, pour nourrir ce métier, une vision plus intérieure, plus objective des personnages qu'il a écrits musicalement. — Le *Saint Pierre* est humain et monte visiblement vers ses destinées surnaturelles, à mesure que s'approche le moment où Jésus lui dira : « Simon, fils de Jonas, qui dis-tu que je suis? » et que dans toute son âme éclatera le « Seigneur, tu es le Christ, fils du Dieu vivant ». — Quand le Christ parle et commande aux flots, et régit sa Loi à ses disciples, le Père Hartmann l'a posé — musicalement — dans les accents profonds et nobles, dans les rythmes planes et dans les tons austères du plain-chant. — Le sens intérieur du moine a servi l'artiste habile, solide à la fugue, aux ensembles des chœurs : c'est la première œuvre contemporaine où perce cette aspiration moderne d'un spiritualisme musical, nouveau, — aspiration qui doit devenir assez répandue et assez intense pour que la honte éclate, des œuvres de théâtre exécutées journellement dans les églises, et qui n'ont — en général. — pas même le mérite d'être choisies parmi les chefs-d'œuvre de la musique profane.

Et voici donc de singuliers prodromes : pendant près de deux siècles, toute floraison scientifique et artistique abandonne totalement, complètement, radicalement, ce monde religieux. Plus de peintres moines, plus d'éloquents orateurs de génie, plus un livre de pensée forte et de forme belle ne sort des cloîtres et des cellules séculières. Quant au chant sacré, plus une hymne merveilleuse, plus une séquence délicate et naïve, plus une lamentation géniale, comme celles que nous a, grâce au ciel, léguées cette cohorte de doux génies inconnus et claustrés... Il faut des génies séculiers qui sont Haendel, Bach, Beethoven, pour nous faire entendre un cri d'amour et de foi vers l'idéal divin! — Lentement, péniblement, les savants Bénédictins répandent et s'ingénient à faire exécuter, malgré les mauvaises volontés, l'inimitable et unique chant liturgique des siècles passés. Et lentement, et péniblement aussi, malgré les objurgations de Léon XIII, quelques rares

artistes, mais au tout premier rang M. Charles Bordes, à Paris, secondé par la rare adhésion du Curé de Saint-Gervais, nous rend enfin les extases et les adorations mystiques des gloires des XV^e^ et XVI^e^ siècles. — En dehors de César Franck, et aussi de M. Edgar Tinel, en Belgique, les préoccupations esthétiques musicales contemporaines manquent de vrai symbolisme, à force d'en chercher un très faux. — Et tout à coup, dans le pays à coup sûr le plus rebelle à cette réforme urgente, dans cette atmosphère d'une subjectivité plutôt païenne, et sous ces influences si extérieures, on entend sourdre mystérieusement un murmure... Il faut avoir l'oreille subtile, je ne le nie pas, et un épiderme spirituel à fleur de peau, c'est encore certain, — mais cela est... jusque dans l'humanisation fort sensualiste des figures de Jésus, des saintes femmes, de l'oratorio de l'abbé Perosi. — Ce murmure grossit, et beaucoup, comme un ruisseau qui deviendrait *Gave*, dans le *San Pietro* du Père Hartmann. — Est-ce le sang septentrional qui coule en lui? ou est-ce que ce fils lointain de François d'Assise a pu prendre aux leçons de son maître quelque souvenir de l'intense vie essentielle qui régnait en son âme mystique et brûlante? *Chi lo sà?* — Le fait est que la différence entre les deux jeunes artistes religieux est probante et attachante. — Chacun dans son âme propre, chacun dans le mode où il conçoit la divine harmonie, a été conduit à exprimer en des langages adéquats à la race dont il émane, un peu de l'harmonie universelle : celle de l'âme, dans ses désirs d'exprimer le divin Infini et d'y atteindre.

Et en voyant, pour ma part, ces jeunes gens, vêtus de l'habit de leur choix, se mettre ainsi en contact direct avec le monde laïque, je me disais : ces artistes de talent, tous deux, ces musiciens réels, — si différents —, sont-ils aussi des religieux mystiques?...

S'il en était ainsi, quel bienfait pour l'aurore d'une renaissance d'art religieux en Italie !

JACQUES HERMANN.



# Le Rythme et la Notation du Chant grégorien

I

On a beaucoup écrit depuis quelque temps, trop écrit peut-être, sur la question du rythme dans le chant grégorien, car cette étude est de celles qui exigent non seulement des connaissances théoriques très approfondies, mais aussi une éducation tout à fait spéciale que seule peut donner l'exécution quotidienne et la pratique constante du chant liturgique.

Voilà pourquoi les théories plus ou moins systématiques de ces derniers temps viennent à peine d'être élaborées que nous les voyons, presque aussitôt, « mourir de leur belle mort[1] ».

1. Dom Pothier.

Mais, tandis que ces nouveautés scientifiques, qui doivent toujours faire crouler l'édifice grégorien, disparaissent les unes après les autres, allons-nous faire halte dans le chemin parcouru jusqu'ici ?

Non. Les travaux paléographiques, les éditions successives du chant liturgique, les livres d'accompagnement publiés à Solesmes, tout, depuis l'apparition des *Mélodies grégoriennes*, nous dit assez que la voie est ouverte à des progrès toujours incessants.

Ces nouveaux progrès, nécessaires à l'heure présente, ont surtout pour but de contribuer à faire aboutir la question du chant sacré en menant à bonne fin l'œuvre de restauration si bien commencée.

Or, cette restauration ne pourra réellement obtenir un plein succès que si l'enseignement du chant grégorien se fait partout avec méthode, et si partout aussi l'exécution est conforme à des règles clairement déterminées.

Pour arriver à ce résultat, il faut deux choses : un rythme parfaitement établi et une notation simple, facile, et, pour beaucoup, plus appropriée à nos habitudes modernes.

## II

Il est inutite de développer ici la théorie du rythme oratoire.

Qu'il nous suffise de rappeler que le rythme grégorien, tel qu'on l'entend à Solesmes, est basé sur des principes absolument précis, quoi qu'en disent ses contradicteurs ; ce rythme libre a vraiment ses lois, ses règles parfaitement définies et nullement laissées à l'arbitraire.

Ceux qui ont vécu quelque peu dans l'intimité des maîtres experts en la matière et qui ont entendu leurs explications lumineuses, le savent mieux que tout autre.

Cependant, il faut l'avouer, ces théories chaque jour plus approfondies et mieux comprises, on aimerait à les voir condensées, codifiées scientifiquement pour ainsi parler, dans un livre spécial et méthodique.

En un mot, une rythmique vraiment scientifique s'impose plus que jamais.

Le R. P. Dom Mocquereau, qui la détient toujours enfermée dans ses cartons, fera une bonne œuvre le jour où il la livrera enfin au public.

Mais, nous le disons bien vite, après cela il restera encore quelque chose à faire pour l'enseignement pratique et rapide du chant grégorien. Les livres scientifiques, si bien faits qu'ils puissent être, sont destinés évidemment aux maîtres et n'atteignent les disciples qu'indirectement.

Une fois les théories rythmiques établies d'une façon indiscutable, il restera toujours à en faire l'application dans la pratique.

## III

Et c'est ici que se pose une question très délicate.

L'édition bénédictine, avec sa notation actuelle, répond-elle entièrement aux exigences d'une rythmique telle qu'on la comprend aujourd'hui ?

Sans aucune hésitation, nous répondons que nous ne le croyons pas, et,

au risque de scandaliser peut-être plus d'un partisan du chant grégorien, nous ne craignons pas de dire que, sur ce point, il y a encore des progrès à réaliser.

Tout en étant de l'école bénédictine, et tout en s'honorant d'en suivre, depuis longtemps déjà, les enseignements, nous pensons qu'il est permis de demander qu'on ne s'arrête pas en si bon chemin et qu'on ne se contente pas des résultats obtenus.

Ce n'est pas attaquer le passé que de vouloir apporter à l'édifice une nouvelle pierre pour le consolider ou l'embellir.

N'est-ce pas, du reste, ce qui se fait à Solesmes, en dépit des ridicules accusations de changements, de prétendues transformations, qui n'ont existé que dans le cerveau de nos adversaires?

Ainsi travailler à parfaire une œuvre, ce n'est pas la défigurer, c'est lui donner tous les développements qui lui conviennent et qu'elle réclame.

Nous ne demandons pas autre chose pour l'œuvre grégorienne.

Il nous faut donc une édition de chant dans laquelle on puisse lire aisément les lois d'une rythmique claire et précise.

Si, d'un rapide coup d'œil, le chanteur ne peut se rendre compte de la façon exacte dont il doit exécuter tel ou tel passage, c'est que la notation reste au moins en partie défectueuse ou incomplète.

N'est-ce pas un peu ce qui arrive, même avec l'édition actuelle de Solesmes, non pas, bien entendu, pour l'ensemble de son écriture musicale, mais en ce qui concerne l'interprétation de certaines notes ou formules plus compliquées ?

Je puis en parler d'autant plus librement, qu'au petit séminaire, depuis plusieurs années, nous ne nous servons que de l'édition bénédictine, et, certes, avec quel bonheur, après avoir subi l'édition Lambillotte !

Eh bien, malgré le soin avec lequel le *Liber usualis*, un petit bijou cependant, a été édité, il faut avouer que l'on se trouve encore en face de certaines difficultés d'interprétation, toutes les fois qu'on veut préparer une exécution soignée.

Et ici, j'en appelle à l'expérience de tous ceux qui ont à enseigner le chant grégorien.

Ne faut-il pas à chaque fois, non seulement étudier préalablement l'allure générale de la mélodie, ce qui sera toujours nécessaire, mais déterminer d'avance les *mora vocis*? Avec la rapidité relative de la méthode grégorienne il est toujours difficile, aux enfants surtout, de bien se rendre compte de la distance plus ou moins grande qui est laissée entre chaque groupe de notes.

Quant aux autres *ictus secondaires*, aux signes et aux nuances plus spéciales qui se trouvent dans les manuscrits, presque rien de tout cela ne se trouve indiqué dans l'édition bénédictine.

Et il reste encore à fixer certains passages douteux qui ne tombent pas directement sous les règles édictées et ont besoin dès lors d'une interprétation toute particulière.

Quelquefois même, et le cas n'est pas chimérique, en l'absence totale de documents ou de preuves évidentes, l'hypothèse d'une double interprétation basée sur des motifs également plausibles de part et d'autre peut parfaitement se présenter.

Laisser la solution de ces diverses difficultés à la libre appréciation du maître, c'est évidemment créer un obstacle à la réalisation d'une exécution parfaite et uniforme du chant liturgique.

Il faut donc faire appel ici à ceux qui sont vraiment de la partie et qui, seuls, ont droit de nous indiquer la marche à suivre, parce que « leur art ne se distingue pas de leur pensée, et ne fait qu'un avec la vérité à laquelle ils croient de toute leur croyance, et qu'ils aiment de tout leur amour[1] ».

Ainsi, une notation plus complète et plus perfectionnée, telle sera, ce nous semble, la meilleure réponse que l'on doive faire aujourd'hui aux discussions plus ou moins stériles sur le rythme grégorien.

Et puis, est-ce donc être si exigeant que de demander quelque chose de plus à une édition déjà si estimable?...

L'exécution du chant dans nos maisons d'éducation est livrée à des enfants ou à des jeunes gens. Leur âge ne leur permet pas de se rappeler ainsi toutes les remarques détaillées et minutieuses quand arrive le moment d'exécuter les mélodies sacrées.

Sans compter qu'il a fallu y consacrer un temps toujours précieux et que, souvent, les maîtres de chapelle sont obligés de disputer aux confrères qui protestent.

Avec l'édition que nous demandons, un double profit est immédiatement acquis : une plus grande sûreté dans l'exécution, et une très grande perte de temps épargnée. Deux choses qui méritent assurément d'être prises en considération.

## IV

Il resterait maintenant à dire comment on peut comprendre cette nouvelle édition.

En réalité la chose est très simple. On va le voir par les quelques données générales que je me contenterai d'indiquer pour aujourd'hui.

Deux systèmes sont en présence.

Les uns veulent à tout prix conserver au chant les formes traditionnelles, parce que les changer ce serait attenter à son existence même ; les autres au contraire proclament que l'avenir est à la notation moderne.

Nous n'avons à prendre parti ni pour l'un ni pour l'autre de ces deux systèmes; il nous semble seulement que la notation médiéviste peut parfaitement subsister à côté de la notation moderne, et que toutes deux, employées dans des conditions nouvelles, pourraient être également très utiles au clergé et aux fidèles.

Sans doute, la notation carrée mérite à bien des titres nos anathèmes, car il se pourrait qu'elle ait conduit le chant grégorien, en partie du moins, à l'exécution martelée qui caractérise le plain-chant actuel, mais il faut dire à son honneur que, remise dans son moule primitif et comme rajeunie par Dom Pothier, elle nous donne aujourd'hui, grâce au groupement des notes et à la démarcation des formules, la manière traditionnelle de bien rythmer.

Que lui manque-t-il en somme pour être plus parfaite ?

1. Camille Bellaigue, *Revue des Deux-Mondes*, 15 novembre 1898.

Quelques signes bien distincts pour déterminer plus nettement les *mora vocis* et en général pour désigner les notes dont la valeur est doublée par le rythme, comme par exemple pour la *clivis*, pour la *virga* et le *punctum* isolés avant un groupe.

Pourquoi ne pas marquer aussi, au centre des rythmes, quelques *ictus* secondaires pour que leur place soit bien déterminée, et que les divisions rythmiques d'où dépend toujours le genre de la mélodie, puissent être rapidement aperçues par le chanteur.

Dans leur *Livre d'Orgue*, les RR. Pères Bénédictins ont déjà adopté en partie ce système de ponctuation, en réalité très simple et très pratique. Ils vont même jusqu'à marquer dans le style syllabique un grand nombre de *mora vocis* que le sens littéraire ou le sens musical peuvent seuls indiquer.

Voilà sans doute une innovation qui serait utile à plus d'un de nos chantres ou même de nos artistes, et on ne voit pas pourquoi elle ne serait le privilège que d'un livre d'accompagnement.

C'est ce qu'a compris dernièrement M. le Chanoine Le Roy, Archiprêtre de Châteaulin, qui vient de faire éditer à Solesmes un *Kyriale* avec quelques-uns des signes dont nous parlons.

M. l'Archiprêtre a pensé que cette innovation, loin d'être puérile, faciliterait la tâche des chanteurs et surtout des enfants, en même temps qu'elle aiderait à obtenir un ensemble plus parfait.

Que dire dès lors de l'application de ces mêmes signes aux compositions mélodiques plus savantes et plus compliquées ?

Et quel trésor qu'une deuxième édition du *Liber usualis* ainsi comprise !

## V

Reste enfin un dernier pas à franchir; et puisque nous sommes en train d'exprimer des « desiderata », pourquoi nous cacher d'une opinion que quelques-uns repoussent comme téméraire, mais que d'autres acceptent très volontiers?

Il s'agit de la notation musicale du chant grégorien.

Nous n'en dirons aujourd'hui qu'un mot, quitte à revenir une autre fois plus longuement sur cette question que nous regardons comme très importante...

Hâtons-nous de dire, pour rassurer les partisans à outrance de la notation traditionnelle, que nous repoussons nous aussi dans ce système tout ce qui tient aux principes de l'école mensuraliste.

Malgré tous les efforts tentés en ces derniers temps, malgré tous les textes accumulés, nous sommes loin d'être ébranlé dans nos convictions.

Ces réserves faites, nous n'en sommes donc que plus à l'aise pour dire toute notre pensée sur l'écriture musicale moderne appliquée aux mélodies grégoriennes.

Une notation musicale conforme à celle qui vient d'être employée dans le *Livre d'Orgue* de Solesmes nous semble devoir rendre des services inappréciables.

Les principes qui y ont été suivis sont très simples[1]; et dès maintenant il

1. Voir la Préface, p. 6-9.

suffirait, pour avoir immédiatement un *Kyriale* en notation moderne, de transcrire la traduction des Bénédictins.

La grosse objection, paraît-il, que l'on oppose à l'adoption de ce nouveau système, c'est que la trop grande précision des notes modernes est un obstacle à l'exécution plus libre et plus arrondie du chant grégorien.

Qu'on nous permette de dire que c'est là une affirmation qui ne tient pas debout.

J'ai moi-même partagé quelque temps ces craintes, et je dois avouer qu'elles sont vite tombées quand je fus à même de faire l'expérience de la nouvelle notation.

Je l'ai d'ailleurs renouvelée souvent, et toujours j'ai pu constater que les exécutants saisissaient très vite le rythme grégorien ainsi noté, tant il est vrai que la musique est un moule dans lequel peut se mouvoir toute mélodie.

Il est bien clair toutefois que cette transcription musicale, aussi bien que l'écriture traditionnelle, aura toujours besoin de l'interprétation et des explications du maître. Mais d'autre part il est non moins évident que si nous voulons voir le chant grégorien s'introduire dans nos pensionnats et dans nos collèges, cela ne se fera que si nous savons mettre nos mélodies à la portée de ceux qui consentiront difficilement à étudier une séméiographie ancienne.

L'étude de la musique, à notre époque, est partout en honneur ; profitons de cette circonstance heureuse, et, au lieu d'effrayer tout ce monde d'écoliers avec des figures et des signes que leur imagination surtout leur représente sous des formes rébarbatives ou démodées, offrons-leur nos mélodies, si chantantes et si artistiques, sous des traits plus connus et dès lors plus attrayants.

D'un seul coup nous les aurons gagnés à la cause du vrai chant sacré.

Ici encore je pourrais donner des preuves à l'appui, et montrer, en particulier, l'économie de temps réalisée par ce système : chose qui n'est pas à dédaigner à une époque où les programmes ne laissent que peu d'heures à l'étude du chant et de la musique...

Je me hâte de conclure.

Que tous ceux qui ont à cœur de voir la cause du chant grégorien entrer dans une nouvelle voie et réaliser des progrès plus décisifs et plus durables, s'unissent pour réclamer les deux nouvelles éditions de chant avec les modifications dont nous avons parlé.

Toutes deux, l'une avec la notation traditionnelle perfectionnée, l'autre avec son écriture plus moderne, rallieront les cœurs dans un même amour de l'art et de l'Eglise.

A. REBIFFÉ,
Maître de chapelle du Petit-Séminaire de Saint-Chéron (Chartres).



# UN CONGRÈS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

A PARIS, DU 23 AU 30 JUILLET 1900

Un Congrès d'histoire de la musique doit avoir lieu à Paris, en 1900, pendant l'Exposition universelle. Le but des organisateurs est de vouloir créer un rapprochement entre les musiciens d'Europe, et de leur fournir un terrain de discussions communes, où seraient agitées à la fois des questions d'ordre historique et d'ordre pratique. Nous sommes persuadés que de ces études en commun pourraient sortir, non seulement des lumières nouvelles pour l'histoire de la musique, mais une entente d'une utilité immédiate pour l'exécution des réformes pratiques, nécessaires au développement de notre art.

Le Comité d'organisation, officiellement constitué, se permet d'attirer particulièrement notre attention sur les questions suivantes, qu'il souhaiterait de voir discuter dans les séances du Congrès.

## I. — HISTOIRE MUSICALE

1. — Quel système de transcription adopter pour la musique antique ?

2. — Discussion des différents systèmes contemporains relatifs au chant grégorien et au plain-chant (théorie et pratique).

3. — Rapports de la mélodie populaire et du plain-chant.

4. — De la notation byzantine.

5. — Du rythme des monodies du XII[e] au XV[e] siècle, notées en neumes ou en notes de plain-chant.

6. — Des traités anciens de contrepoint.

7. — De la musique italienne avant le XVI[e] siècle.

8. — Origines de la Canzon francese, prototype des Sonates des Gabrieli.

9. — De la collaboration des poètes avec les musiciens, et de l'union de la poésie avec la musique, antérieurement à la création de l'opéra, c'est-à-dire jusqu'à la fin du XVI[e] siècle.

10. — De l'emploi, antérieurement au XVII[e] siècle, du dièse et du bémol, exprimés ou sous-entendus par la notation.

11. — Etudes des orgues et leurs progrès.

12. — A quoi attribuer l'abolition de la basse chiffrée, au XVIII[e] siècle ?

13. — Des origines de la Sonate moderne.

14. — Des origines de la Symphonie avant Haydn.

15. — Des moyens pratiques de faire un répertoire aussi complet que possible des mélodies populaires du monde entier.

16. — Histoire de l'historiographie musicale.

## II. — ESTHÉTIQUE MUSICALE ET RÉFORMES PRATIQUES

1. — Du rôle éducateur et social de la musique.

2. — De la pensée musicale et de son influence sur la littérature.

3. — De l'utilité pratique de l'histoire de la musique pour le musicien compositeur ou exécutant.

4. — De la reconstitution possible d'une danse de théâtre.

5. — Etude des rythmes dans la musique homophone. Ne pourrait-on concilier leur variété et leur complexité avec la polyphonie moderne ?

6. — De la nécessité de mettre de l'unité dans la terminologie musicale, aussi bien pour l'exécution que pour l'analyse scientifique.

7. — De l'organisation actuelle de l'instruction musicale en Europe.

8. — Des altérations des textes dans les éditions musicales.
9. — De l'urgence d'éditions chronologiques et historiques de l'œuvre des grands musiciens.
10. — De la réforme de la musique religieuse à l'église.
11. — Des réformes à poursuivre dans l'organisation et la direction des théâtres de musique.
13. — Des devoirs des Etats envers la musique. De l'établissement d'une législation pour la protection des chefs-d'œuvre classiques de la musique comme des monuments historiques.
13. — Des mesures qui pourraient être l'objet d'une entente internationale pour la commodité des travailleurs. (Bibliographies musicales, ou bulletins bibliographiques ; — question du prêt des livres dans les bibliothèques ; — vœux pour un échange régulier de livres et de manuscrits entre les bibliothèques ; — vœux pour affecter un fonds international aux études de musique, publications, catalogues, etc.).
14. — De la fondation d'une Revue internationale d'historiographie musicale et de musique, subventionnée par les gouvernements, pour établir un lien entre les musiciens, pour répandre les idées nouvelles, et pour développer le goût et l'éducation musicale.

COMITÉ D'ORGANISATION :

Président honoraire : M. Camille Saint-Saëns, de l'Académie des Beaux-Arts ;

Président : M. Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire national de musique :

Vice-président : M. Julien Tiersot, sous-bibliothécaire au Conservatoire national de musique :

Secrétaire : M. Romain Rolland, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole Normale supérieure, 76, rue Notre-Dame-des-Champs, Paris ;

Trésorier : M. Charles Malherbe, archiviste-bibliothécaire de l'Opéra, 34, rue Pigalle, Paris ;

Membres : MM. Camille Bellaigué, Charles Bordes, Jules Combarieu, Maurice Emmanuel, Henry Expert, Alexandre Guilmant, Vincent d'Indy.

La cotisation des membres du Congrès est fixée à 20 francs.

Les adhésions et les demandes de renseignements doivent être adressées au secrétaire de la section, M. Romain Rolland, 76, rue Notre-Dame-des-Champs, Paris.

Les cotisations doivent être adressées au trésorier de la section, M. Charles Malherbe, archiviste-bibliothécaire de l'Opéra, 34, rue Pigalle, Paris.

Les organisateurs n'entendent pas limiter à ces sujets les travaux du Congrès, et ils seraient heureux de soumettre à la discussion toute question proposée au Comité d'organisation avant l'ouverture du Congrès, ou signalée pendant le Congrès, à condition qu'elle soit approuvée par le bureau.

En dehors de ces discussions, le Congrès se propose d'organiser une série de conférences musicales, accompagnées d'auditions, et une exposition de manuscrits, autographes, portraits de musiciens, et instruments de musique.

La langue officielle du Congrès est le français. Le latin, l'allemand, l'anglais, l'italien, l'espagnol, sont admis. Sont admises de même les autres langues, sous condition qu'il pourra être fait sur l'heure un résumé en français de la communication.

Tout projet de communication devra être notifié avant le *1er Juin 1900* au secrétariat de la section d'histoire de la musique (M. Romain Rolland, 76, rue Notre-Dame-des-Champs, à Paris). Le bureau de la section décide l'admission du projet de communication. Il ne sera reçu aucun travail déjà publié, ou présenté antérieurement à une société savante.

La durée d'une communication ne peut dépasser, en principe, quinze minutes ; l'assemblée consultée pourra, quand elle le jugera utile, étendre ce délai. Les orateurs sont priés de remettre, après chaque séance, au secrétariat de la section, un résumé écrit de leurs conférences.

L'adhésion au Congrès d'histoire de la musique comporte le droit d'assister aux séances des différentes sections du Congrès international d'histoire comparée, et de recevoir les publications des actes généraux, ainsi que les mémoires spécialement publiés par la section d'histoire de la musique.

Le Comité d'organisation fait appel, non seulement aux musiciens et aux musicologues, mais à tous ceux qui s'intéressent à la musique. Il sollicite les communications manuscrites de ceux qui ne pourraient assister aux séances de ce Congrès, et l'adhésion en leur nom propre des Universités, Conservatoires, Ecoles musicales ainsi que l'envoi de délégués.



# ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC

## A SON TRAITÉ DE

## « La Science et la Pratique du Plain-Chant » (1673)

*(Suite)*

---

CHAPITRE XI. EXPLICATION DE LA PREMIERE ET SECONDE FIGURE DU SYSTÈME OU GAMME DE GUY ARETIN.

II. Quant aux figures *que l'on donne* au mesme systeme, *celles qui sont accompagnees des syllabes ut re mi fa sol la* semblent n'estre parvenues *de luy* à nous que par tradition, laquelle toutefois *a quelque fondement en ce* qu'il en a laissé dans ses écrits : car bien qu'il n'y fasse mention que du nombre, et de la disposition des lettres, et qu'il ne leur applique pas en particulier les syllabes, *neanmoins il donne assez sujet d'en faire l'application, lors qu'il propose la maniere de s'en servir au lieu des lettres, pour faciliter la prononciation et le chant des divers sons que les lettres signifient : et lors qu'au chapitre 7 et 9 du Micrologue, que l'on peut voir au n. 23 des authoritez du chap. 2. de la 4. partie; et en plusieurs autres endroits de ses écrits, il traite de la ressemblance que les lettres ont entre elles; car joignant les tetrachordes ou les hexachordes des lettres avec ces syllabes, l'on void d'abord la ressemblance que les sons de ces lettres ont ensemble par la ressemblance qui est entre leurs syllabes; par exemple, que les sons de ces trois tetrachordes,* G A ♮ C, C D E F, F G A ♭, *sont semblables, puisque chacun est accompagné des quatre mesmes syllabes, ut re mi fa : et les hexachordes de* G A ♮ C D E, *de* C D E F G A, *et de* F G A ♭ C D *sont semblables, puisque chacun est accompagné des mesmes six syllabes, ut re mi fa sol la; c'est pourquoy il est vraysemblable que pour faire voir à l'œuil la ressemblance qui est entre les lettres des divers hexachordes, pentachordes, tetrachordes, et des autres intervalles, Aretin s'est servi de ces syllabes pour accompagner les lettres, et mesme qu'il en a monstré ou laissé à ceux à qui il enseignoit le chant des tables ou des figures semblables à celles* que Franchin et les *autres* autheurs luy attribuënt, *tant afin de leur faire voir plus clairement la ressemblance des voix, que pour leur en faciliter la prononciation, et leur rendre par ce moyen la pratique de sa gamme ou de son monochorde plus aisée,* plus familiere, et plus commune. Ce qui a pu estre la cause...

III. Ce système donc... est composé... de divers ordres *qui servent à la muance des mesmes syllabes. Les lettres* en ce système ne signifient pas le premier ou le plus simple commencement d'une syllabe ou d'une diction, ainsi qu'elles font en grammaire ; mais plustost à la façon de l'arithmetique *et des lettres grecques* elles tiennent lieu de nombre...

[fin du même alinéa]... mais les syllabes ne leur sont jointes que par maniere d'exemple, *et pour faire voir à l'œuil l'affinité et la ressemblance qui est entre les sons des lettres, qui n'a pas coûtume de s'entendre au delà de l'hexachorde de ces syllabes.*

IV. (fin)... et qu'il est tres facile *d'y* eviter *tant* la mauvaise *suite que* la dissonance du triton.

V... Je dis tetrachorde, et non pentachorde, parcequ'Aretin le qualifie ainsi *tant* dans le manuscrit de S. Evroult *que* dans celuy de Bochel ; *et que l'un et l'autre terminent sa gamme au double dd : ce qui toutefois n'empesche pas que lors qu'au chap. 3 de son micrologue (que l'on peut voir dans l'authorité 32 du chap. 8 precedent) il decrit en particulier les divisions de son monochorde et les proportions que les intervalles qui en proviennent doivent avoir, il ne luy donne de l'estendue iusques à la troisieme octave par les degrez du double ee de la double ff et du double gg. Dont en suite il est arrivé que dans les tables, où il faisoit voir la façon d'appliquer les six syllabes ut re mi fa sol la, à ses sept lettres, il a ajouté le double ee pour parfaire le septième hexachorde de ces syllabes ; mais il n'a jamais proposé l'application de ces syllabes aux lettres qu'en un seul endroit par maniere d'exemple ; et il n'a jamais compté* les octaves par les syllabes, mais toujours

par les lettres et d'une lettre à l'autre, comme de l'A à l'*a*, du ♮ au ♮, du C au *c*, et ainsi des autres. Il en use de la mesme maniere par proportion *toutes fois et quantes* qu'il veut marquer la distinction de tous les autres intervalles ; qui est le sujet pour lequel il les appelle notes au *septieme* passage qui est cité en ce nombre, et qu'au passage *dix-huitième* qui est cité au n. XI suivant, il exprime la difference des intervalles par les divers rapports que ces lettres ont les unes aux autres.

VI. Chacune de ces octaves est divisee en deux tretrachordes *disjointes* dont le plus bas de l'octave des voix graves en retient le nom et est appellé tetrachorde des graves, parcequ'il en marque les plus basses voix : *le plus haut de la mesme octave est nommé* tetrachorde des finales...

(même alinéa)... de sorte que chaque voix affinale est toujours celle qui *terminant* la quinte au dessus de la finale *termine pareillement* la quarte au-dessous, lors que *le mode est plagal, et que la quarte est* sous la quinte.....

.... leurs octaves différent toujours des octaves des mesmes finales, ou en *l'espece de la* quinte ou en *l'espece de la* quarte....

.... Enfin le *tetrachorde* de la troisième octave des suraiguës qui n'est pas achevée, a esté ajouté au système des Grecs par Aretin, d'autant qu'il a estimé qu'il valoit mieux avoir *dans les pieces de chant quelques voix* de reste que d'en manquer : outre qu'il a pu marquer par là le dernier terme auquel la plus haute voix humaine peut atteindre, qui selon le sentiment d'Aristoxène l'un des plus anciens et des plus illustres musiciens qui ait esté parmy les mesmes Grecs est un *pentachorde ou* une quinte au dessus *du* disdiapason, *lequel pentachorde en tant que conjoint revient au tetrachorde disjoint d'Aretin.* De plus, encore que *ce tetrachorde* surpasse la portée ordinaire d'une seule voix, toutefois il ne sert pas peu à la musique à plusieurs voix....

VII. Or *ces cinq tetrachordes disjoints font ensemble* le nombre de vingt voix différentes....

VIII. *Il en est de mesme lorsqu'il arrive que l'on ajoute le b mol ou le ♮ carre dans quelque piece de chant en d'autres endroits de la gamme que ceux qui luy appartiennent ; car alors ils n'augmentent non plus le nombre des voix de la gamme que quand ils sont dans leur propre lieu ; parce qu'ils ne sont que substituez en la place de quelque autre voix qui n'y auroit pas une bonne suite, ou qui y causeroit quelque discord : et pour ce sujet on les appelle notes acquises, et plus communement notes feintes lorsqu'on les employe sous d'autres lettres* ou clefs que celles où elles devroient estre...

XI.... Car Guy Aretin ne les a employées dans les figures ou tables de son système ou gamme, que par maniere d'exemple, afin de faire voir comme *quoy* l'on peut accompagner les lettres de syllabes, et par leur moyen faciliter à ceux qui chantent la prononciation des sons et *des* intervalles que les lettres signifient *assez d'elles-mesmes,* ainsi qu'on le peut voir au passage du mesme Aretin qui est cité *cy dessous parmy les authoritez du chap. IV. de la VI. partie n. 2,* où l'on voit que ce fut que par accident *ou* par occasion, *ou comme dit Franchin par maniere d'ornement* qu'Aretin choisit les six syllabes....

... *Il les tira des* trois vers de la premiere strophe de l'hymne de S. Jean Baptiste..... prenant à cet effet la premiere syllabe de chacun de ces trois vers saphiques, avec la premiere qui suit après la cesure de chacun des *mesmes* vers, suivant l'ordre et la proportion des degrez harmoniques *que la mélodie de* ces trois vers *avoit pour lors,* qui en montant....

(fin du même alinéa)... Que si parfois le ton ou le demy ton se rencontrent *dans quelque pièce de chant* hors de cet ordre....

XIII. Et afin que leur repetition si frequente ne donne point occasion à quelque confusion, *ces six syllabes sont distinguées par trois ordres,* à l'un desquels *l'on donne* le nom de ♮ carre...

(fin du même alinéa)... et deux fois en l'ordre de b mol, dont l'une commence au-dessous de l'octave des aiguës, et l'autre au-dessous des suraiguës. *Et par le moyen de toutes les repetitions de cet hexachorde, l'on voit d'abord dans la table de cette gamme l'affinité et la ressemblance qui est entre les différentes lettres, et dans la suite de leurs intervalles : de laquelle affinité et ressemblance Aretin fait souvent mention, ainsi qu'on le peut voir dans l'authorité 6 du chap. II de la partie VI.*

XIV (fin).... elles ne sont qu'accidentelles à l'essence de la mélodie, *à* l'harmonie *des* sons et de *leurs* intervalles, et à l'ordre des sept lettres qui en sont la marque invariable, de laquelle seule *pour ce sujet* Aretin *a* toujours coutume de se servir *lorsqu'il parle ou traite des intervalles, sans employer jamais à cet effet aucune des six syllabes.*

XV. L'endroit ou les muances de ces syllabes ont accoutumé d'estre commencées est toujours *le ré* au-dessus *du fa* en montant ; et *le la* par dessous *du fa* en descendant. Mais tant celles qui se rencontrent en montant en haut *d'un ré à un autre ré,* que celles qui se font *en* descendant en bas, *d'un la à un autre la,* peuvent estre faites ou immediatement, ou bien médiatement après le mesme fa ; en sorte que celles qui se font immediatement *au dessus ou au dessous du fa* marquent que la muance se fait par des tetrachordes conjoints.....

.... quand la muance se fait immediatement ou par tetrachordes conjoints, elle se prend *dans l'ordre* qui lui est contigu *et dans la mesme ligne parallele :* mais lors que la muance ne se fait que mediatement ou par tetrachordes disjoints, alors elle ne *se prend que dans l'ordre qui est au-*

*delà de celuy qui luy est contigu, et dans la ligne parallele qui est au-dessus, ou au-dessous.....*

CHAPITRE XII. EXPLICATION DE LA TROISIEME *figure de la Gamme d'Aretin, vulgairement appelée* GAMME COMMUNE.

III.... Il y a pareillement des instrumens, comme les clavecins, les épinettes, et les orgues, qui montent chacun jusques à quatre ou cinq octaves, et qui *pourroient en avoir davantage, si le trop grand esloignement de leurs sons permettoit à l'ouye de les pouvoir aussi bien discerner, que quand ils sont plus proches ; ce qu'elle ne peut faire non plus que la vûe ne peut bien distinguer les objets lors qu'ils sont trop esloignez ou au delà de sa portée naturelle,* et partant il ne semble pas que l'on doive borner au nombre de vingt voix ce qui en a vingt-neuf ou trente-cinq, et qui en peut avoir davantage. Car les principes et les preceptes d'un art et d'une science doivent *comprendre* tout ce qui est dans l'étenduë de son objet.

CHAPITRE XIII. EXPLICATION DU SYSTÈME OU DE LA GAMME *du mesme Aretin que l'on nomme gamme* SANS MUANCES.

I... c'est pour ce sujet qu'il ne met que sept lettres dans son monochorde ou systeme *que nous appelons vulgairement sa gamme,* qu'il ne distingue jamais les intervalles de leurs sons par les syllabes, mais toujours par la distance que ces sept lettres ont de l'une à l'autre, *et qu'encor que* pour s'accommoder au système des Grecs, il ait dans son micrologue posé au bas de sa gamme leur *gamma* pour servir comme de terme ou de *borne au plus bas degré de la voix* commençant sa gamme, ou pour parler selon ses termes, son monochorde par la lettre A....

(fin du même alinéa).... la lettre C... doit estre la premiere selon l'ordre du systeme et du monochorde ; et par *consequent* que le D est la seconde, *E la troisieme, F la quatrieme, G la cinquieme, et que* l'A n'est que la sixieme et le B la septieme, ainsi qu'il le dit encore dans la formule du second mode, ou plagal du premier, *et plus au long dans le chapitre 5 de son epilogue des formules des modes.*

II. De sorte que joignant ensemble tous ces principes, la gamme sans muances se trouve bien plus nettement exprimée dans les écrits d'Aretin, que les *trois autres façons ou figures des* gammes avec muances....

(fin du même alinéa)... Enfin il ne reconnoist aucune autre muance, ni dans *son micrologue,* ni dans le reste de *ses traitez, ni dans la gamme ou monochorde qu'il y décrit ; ainsi qu'on le peut voir dans les authoritez du chapitre VIII precedent n. 32, et dans la VI. figure du I. exemple de la VIII. partie.*

III.... et qu'en effet elles y sont ordinairement employées dans la pratique *non seulement* pour signifier les voix des six premieres lettres, C, D, E, F, G, A, *mais aussi celles du B,* qui est la septieme....

IV.... afin que les syllabes qui accompagnent les sept lettres soient aussi immuables *que sont* les mesmes lettres et les sept sons qu'elles *signifient, Guy Aretin* (qui n'a proposé.....)

(fin du même alinéa).... mais aussi à la confusion, *contre l'expresse deffence qu'en fait Aretin.*

V. *Il est donc evident qu'Aretin a toujours et en toutes rencontres reconnu et distingué les sept voix différentes du chant, et par consequent que ce ne sont pas les musiciens modernes qui en sont les premiers autheurs, ainsy que quelques uns l'ont pretendu ; elles sont mesme beaucoup plus anciennes qu'Aretin, puisqu'elles ne le sont pas moins que la science du chant : quoy que ce soit Aretin qui les a depuis plus clairement expliquées, plus soigneusement distinguées, et davantage recommandé leur distinction. Il faut maintenant en voir les raisons : dont la fondamentale est,* que l'harmonie des sons et des voix, qui sont l'objet de la musique, *demande* necessairement le rapport des uns aux *autres* ; *or le premier,* le plus naturel, et le plus parfait rapport qu'elles peuvent avoir *après celuy de l'unisson,* est celuy de la multiple...

IX.... Comme donc il n'y a que la huitième voix qui soit la premiere en raison multiple, et que *les sept autres voix* ne sont que dans les raisons surparticulieres....

XI (fin)... Et partant il n'y a que la seule octave qui puisse et commencer et continuer la multiplication des sons et de leurs intervalles *avee melodie et consonance, et ce* en doublant, triplant, ou reïterant les sept voix differentes autant de fois qu'il en peut estre besoin, soit pour l'etenduë des voix, soit pour celle des instrumens, *soit pour celle des* pieces de chant.

XII.... Ce sont les termes dont quelques autheurs les qualifient, et ce à quoy *ces deux gammes* et toutes les autres *semblables* sont sujettes ; comme aussi à plusieurs equivoques *ausquelles leurs* muances donnent occasion ; *en ce* que les syllabes qui *ont des noms et de sons differens sous diverses lettres, n'ont toutefois qu'un mesme son sous la mesme lettre :* ainsi qu'il est aisé à voir....

XIV.... Afin donc d'en faire mieux le discernement dans le plain-chant l'on se sert du *b mol* et de la syllabe *sa,* quand le demy-ton est contigu ou joint immediatement *au la, et le ton à l'ut :* mais l'on employe le ♮ carre ; avec la syllabe *si......*

XIV.... une grande facilité à discerner d'abord les voix de nature d'avec celles *de b mol et* de ♮ carre ; car les six premieres....

XVI... Et cette raison se trouve d'autant mieux fondée, qu'elle est appuyée sur la definition

qu'ont accoutumé d'en donner ceux-là mesme qui ne se servent *que de la gamme à muances*. On appelle chant naturel....

(même alinéa)... cette difference ne consiste qu'en l'application des sept lettres majuscules à la plus basse octave, *les* minuscules à la superieure, *et les doubles à la plus haute,* selon qu'Aretin mesme en a usé, ainsi qu'on le peut voir *dans le I. exemple de la partie VIII, et dans le passage de son micrologue cité au n. 7 des authoritez du chap. XI. de cette partie, et dans celuy de* son prologue rythmique cité au *n. 1 des notes* de ce chapitre; où *il faut remarquer* comme son gamma n'y sert....

XVIII. (fin)... ou de diviser ce *qu'il est beaucoup plus aisé de comprendre lors qu'il demeure uny, que quand il est divisé.*

Chapitre XIV. Explication du système des notes ou des quatre lignes parallèles *des livres de chant* sur lesquelles *et entre lesquelles* l'on a coutume de placer les notes.

II (fin)... confondre les lettres du texte avec les lettres qui *serviroient de notes au chant.*

V (fin).... car il n'est lors qu'un signe *opposé au b mol, qui donne* à connoistre que quelqu'une des notes qui le suivent se doit chanter par ♮ carre, et non pas par le b mol.

VI.... Ce qui ne se pratique pas toutesfois (ainsi qu'il a esté dit cy dessus) si ce n'est *lors* qu'il *est besoin au plain-chant d'eviter* le triton....

(fin du même alinéa).... quatre lignes croisées à la façon d'un *double X qui* vulgairement, quoy qu'improprement sont appellées du nom de Diese.

Michel Brenet.



EXPOSITION DE 1900

**VIEUX PARIS**

LA MUSIQUE RELIGIEUSE A L'EXPOSITION

# Les Petites Heures de Saint-Julien-des-Ménétriers

Dans une reconstitution aussi intéressante, aussi charmante, aussi exacte au point de vue archéologique qu'est le *Vieux Paris,* on ne pouvait pas ne pas voir figurer une église et, à défaut de Notre-Dame ou de la Sainte-Chapelle encore debout, et que l'on ne saurait reproduire, quelle église pouvait-on choisir de mieux, parmi les sanctuaires disparus, que cette petite église de Saint-Julien, chapelle de la corporation des ménétriers, qui s'élevait jadis rue Saint-Martin? La voici ressuscitée, au bord de l'eau, sur cette plateforme que soutient une véritable forêt de pilotis et où s'élève le plus royal joujou que l'on puisse rêver, *le Vieux Paris,* que l'on nomme déjà *le clou de l'Exposition.* Réduite à des proportions charmantes, elle ne peut contenir qu'un nombre restreint de fidèles, deux cents au plus. Mais qu'y pouvait-on faire? Il ne pouvait être question d'y établir le culte, même de lui donner, à l'exemple de certaines de ces églises luthériennes d'Allemagne, l'aspect, l'ambiance catholique, telle le Lorenzkirche de Nuremberg, pourtant on ne pouvait en faire un lieu vulgaire, une brasserie, une salle de concert quelconque. Il fallait lui trouver une destination, sinon liturgique du moins religieuse. C'est ce qu'ont si bien compris les organisateurs du *Vieux Paris,* et à qui pouvait-on mieux la destiner qu'à la musique et, ce qui est mieux encore, à la musique religieuse? Du moment qu'elle était consacrée à l'art religieux, nuls mieux que les Chanteurs de Saint-Gervais n'étaient à même d'établir un programme et de le mener à bien. Aussi y trouvèrent-ils aussitôt l'occasion d'une sorte de résumé de la musique religieuse; ce qu'elle fut aux âges de foi, ce qu'elle devint à la Renaissance, au XVII^e^ siècle, et ce qui

en advint au XVIIIe et à notre époque, car quelles épreuves ne traversa-t-elle pas au siècle dernier et qu'est-elle devenue !

Le programme est vaste, mais nous ne doutons pas qu'il ne soit rempli par la vaillante compagnie qui n'a jamais marchandé sa peine, et qui, après avoir imposé ce chant à tous les amateurs de la vraie musique à Paris, l'a fait entendre aux quatre coins de la France et même à l'étranger. Voici en quelques mots l'ordonnance des services de la chapelle et un aperçu des programmes.

*
* *

Pour être compris et goûté à l'Exposition, il faut être court, permettre aux gens de voler à quelque attraction nouvelle et à en voir le plus possible. Il fallait être bref, d'où ce titre, un peu monastique, de *Petites Heures de Saint-Julien-des-Ménétriers* qui en dit même trop, car les auditions ne dureront que trente-cinq minutes au maximum, chaque audition devant être répétée deux fois, afin de permettre, en cas de succès, à beaucoup de monde d'y assister. Donc une demi-heure de musique agrémentée, entre chacun des morceaux d'une causerie sans importance, très courte, véritable glose succincte sur l'œuvre exécutée, son auteur et sa place dans l'évolution de la musique. Il y aura donc à Saint-Julien un *lecteur* et un *lectionnaire* qui sera publié au cours de l'Exposition, résumé de toute l'évolution musicale, véritable petit manuel à l'usage des maîtrises et des écoles.

Quant aux programmes, ils comporteront des œuvres diverses exposées non chronologiquement mais d'après leur mise en valeur la plus favorable, et toutes empruntées aux plus belles du Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais. Les séances du mercredi et du jeudi seules, s'adressant plus volontiers aux écoles, seront conçues dans un sens plus particulièrement didactique. Ce seront, à proprement parler, les *leçons* ou *gloses* du lecteur des mercredis et jeudis qui constitueront le petit lectionnaire, à l'usage des écoles, que projette la *Schola*. Le lecteur chargé de la rédaction de ces notes sera M. André Pirro, l'érudit musicographe dont les travaux sont si remarqués.

Quant aux séances du dimanche, elles seront tout particulièrement populaires, on n'y exécutera que des œuvres susceptibles d'être goûtées par la masse du public qui, ce jour-là, à prix réduit, voudra entendre les Chanteurs de Saint-Gervais.

Les séances du vendredi seront particulièrement artistiques ; elles comporteront toutes les premières auditions, les récitals, de solistes choisis, les auditions avec chœur et instruments des maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Ce jour sera considéré comme *jour select* et le prix des places sera à cette occasion plus élevé. Le samedi verra répéter intégralement, en cas de succès, les séances du vendredi. Les lundi et mardi seront les jours les plus simples, les programmes composés de morceaux de répertoire se répéteront assez souvent.

Quant aux œuvres exécutées, elles iront du chant grégorien le plus primitif à la musique religieuse moderne, même celle que la *Schola Cantorum* condamne comme peu propre à s'associer à la liturgie. Nous pouvons d'ores et déjà annoncer qu'aux magnifiques œuvres du contrepoint vocal du XVIe siècle s'ajouteront d'admirables motets et histoires sacrées des maîtres de la basse continue du XVIIe siècle, français, italiens et allemands. C'est ainsi qu'après Palestrina, Rolland de Lassus, Vittoria, etc., on entendra les non moins admirables maîtres Carissimi, Charpentier, H. Dumont, la pléiade du siècle de Louis XIV, dont beaucoup sont absolument inconnus de nous. Ces œuvres plus *individuelles* que celles du XVIe, *à base d'expression*, ont l'avantage sur leurs immortelles devancières d'être plus vite comprises du public, aussi s'attend-on à un véritable succès pour toutes ces restitutions qui intéressent les fervents de la musique.

Un groupe de chanteurs solistes a été organisé sous le nom de « *Scholæ Cantores* » pour l'exécution de cette musique.

En outre, afin de compléter l'audition d'ensemble de toute musique d'inspiration religieuse, un projet est à l'étude tendant à consacrer une séance hebdomadaire à l'exécution, avec soli, chœurs, grand orgue et orchestre, d'œuvres musicales religieuses, sortant du cadre réduit de la chapelle Saint-Julien-des-Ménétriers. C'est ainsi que l'on pourra entendre peut-être par les Chanteurs de Saint-Gervais des *Sélections de Concerts* des grandes œuvres de l'oratorio et des messes en musique : *Le Messie*, *la Passion*, de Bach ; la *Messe en ré*, de Beethoven ; le *Requiem*, de Mozart ; le *Paulus*, de Mendelssohn ; le *Requiem*, de Berlioz ; *Mors et Vita*, de Gounod ; *Les Béatitudes*, de César Franck ; *La Résurrection du Christ*, de Perosi ; les psaumes de A. de Castillon et de J. Guy Ropartz, etc. En outre, un récital d'orgue hebdomadaire aurait lieu afin de consacrer une étude d'ensemble aux grands maîtres de l'orgue.

La *Schola*, s'impose en outre les plus grands sacrifices pour mettre à jour des éditions choisies de la plupart des morceaux exécutés. Une véritable bibliothèque sur l'histoire de la musique sera à portée du public et, à l'audition vivante, mais, hélas ! trop fugitive, viendra s'ajouter l'édition à jamais fixée de tous ces chefs-d'œuvre, autant de métaux précieux versés dans le creuset de la musique contemporaine pour lui assurer un alliage solide qui la régénérera et la rendra digne de ses devancières. Car c'est par la contemplation des chefs-d'œuvre du passé que l'on acquiert le style, la belle ordonnance sans laquelle il n'y a pas d'art. Soyons donc reconnaissants aux Chanteurs de Saint-Gervais et à la *Schola* de nous avoir ménagé pendant toute la durée de l'Exposition cette sorte de musée musical sacré, et souhaitons que les visiteurs du *Vieux-Paris* s'y porteront en foule, pour prouver qu'à côté des exhibitions plus ou moins exotiques, il y a encore place pour le grand art, dans une de ses manifestations les plus hautes.

JEAN DE MURIS.

Les services auront lieu à 11 heures et à 5 heures ; ils seront augmentés de récitals de solistes dans la journée. Les entrées seront à 2 francs ou à 1 franc, d'après l'importance des auditions.

Les artistes qui voudraient prendre part à ces exécutions n'ont qu'à s'adresser à la SCHOLA CANTORUM (3ᵉ section), *Service de la Propagande*. Diffusion par l'audition des chefs-d'œuvre de la musique. (Agence et organisation de concerts pour Paris, la France et l'Etranger ; chef de service, M. E. DEMETS, 15, rue Stanislas), d'où il leur sera répondu sur les conditions et les avantages afférents à ces auditions.



# MOIS MUSICAL

## Nouveau voyage de propagande des Chanteurs de Saint-Gervais

Les Chanteurs de Saint-Gervais se sont rendus pour la sixième fois dans le sud-est de la France et en particulier à Lyon, pour la troisième fois, où ils ont chanté pour l'œuvre de la *Charité maternelle*. Au Puy, où ils se sont rendus ensuite, ils ont emporté un succès considérable dans la belle salle des Frères, où les avait appelés l'œuvre de la Société de Secours aux blessés. (Croix-Rouge). C'était la première fois qu'ils visitaient l'antique et si curieuse cité.

A Saint-Etienne, le lendemain, ils ont donné deux séances pour l'œuvre Saint-François-Régis, du R. P. Croizier, si populaire à Saint-Etienne.

La salle où se donnait le concert était comble, toute la haute société stéphanoise s'y pressait

1. L'auteur inscrit en marge du paragraphe III un *Avertissement à l'imprimeur* que nous croyons inutile de reproduire parce qu'il regarde uniquement la disposition typographique des notes de musique intercalées dans le texte, qui « doivent estre disposées en sorte qu'il n'y ait point de vuides » entre les lignes du texte.

Le lendemain, messe palestrinienne à la chapelle de l'établissement. Mlle Eléonore Blanc, l'éminente cantatrice, suivit les Chanteurs dans cette tournée et conquit tous les suffrages dans ces trois dernières villes pour la beauté de sa diction et sa voix si vaillante et si claire. Les jeunes élèves de la *Schola*, MM. Gibert, David et Gebelin, chantèrent à ces concerts la magnifique *Plainte des damnés*, de Carissimi, avec leur succès habituel, ainsi qu'un duo de Dumont : *Peccator ubi es*, qui est une œuvre magnifique. La tournée se termina par une très belle cérémonie à Saint-Vincent de Mâcon et une messe (toujours pour l'œuvre de la Croix-Rouge française) à Beaune dans l'antique et belle église de Notre-Dame.

G. DE BOISJOSLIN.



# NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

**Traité de l'accompagnement du plain-chant,** par l'abbé LEPAGE, organiste à l'église métropolitaine de Rennes. — Chez BOSSARD-BONNEL, éditeur à Rennes.

Nous avons la satisfaction d'annoncer à tous ceux qu'intéresse l'accompagnement du chant grégorien, un nouveau traité que vient de publier M. l'abbé LEPAGE, *organiste à l'église métropolitaine de Rennes.*

Dans cet ouvrage, toutes les questions relatives à l'écriture musicale proprement dite sont fort clairement exposées, et l'ouvrage se termine par une suite d'exemples donnant presque toutes les combinaisons mélodiques que peuvent fournir les neumes grégoriens.

Ce traité commence par un chapitre sur la lecture du plain-chant, très pratique, peut-être trop pratique à notre idée, car nous préférons en général la définition non transposée des modes, laissant pour plus tard le travail de la transposition des dominantes.

A la fin, se trouve la reproduction des principes de traduction musicale d'après la préface du *Livre d'Orgue* de Solesmes, dont nous avons déjà eu l'occasion de faire l'éloge, et l'ouvrage est complété par quelques exemples excellents d'harmonisation.

Nous recommandons cet ouvrage aux organistes nombreux qui, sentant bien que l'accompagnement note contre note ne répond plus à notre compréhension actuelle du chant grégorien, demandent vainement jusqu'ici un traité pouvant les guider dans une nouvelle voie. Le travail de M. l'abbé Lepage comble ce vide, et nous lui souhaitons le succès auquel il a droit.

*
* *

Les Bénédictins de Solesmes viennent de faire paraître le quatrième et dernier fascicule de leur **Livre d'Orgue.** Déjà le troisième avait paru il y a quelques mois. On y trouve notamment quatre *Credo*, la *Messe des Morts* et l'*Absoute*, remarquablement harmonisés, comme toujours, d'après les principes les plus purs de la modalité comme de l'écriture.

Avec cet ouvrage maintenant complet, tout organiste ou maître de chapelle soucieux de sa mission est en mesure d'accompagner les offices dans l'absolue perfection. On ne peut qu'espérer qu'il se propage le plus possible, dans l'intérêt et la dignité de l'art musical liturgique.

---

*Le Gérant :* ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 3-00.

**Sixième Année** **N° 4** **Avril 1900**

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS *(Bulletin et encartage de musique)* Étranger (Union postale). . 11 fr. | BUREAUX *15, Rue Stanislas, 15* PARIS | ABONNEMENTS *(Bulletin et encartage de musique)* France et Colonies. . . . . 10 fr. |
|---|---|---|

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE



## HEINRICH SCHÜTZ

(1585-1672)



HEINRICH Schütz fut voué « par sort » à la musique, à l'encontre de toute prédestination héréditaire, et presque en dépit de lui-même. Dans un mémoire de sa vieillesse, il retrace la confusion de ses premiers efforts, dit ses hésitations, rappelle ses luttes, ses dégoûts. Au souvenir de tant de contradictions, il n'ose croire qu'il les ait déjouées à lui seul, unique ouvrier d'une tâche aussi pénible. « Dieu, déclare-t-il, l'avait sans doute désigné pour l'état de musicien dès le sein de sa mère. » Peut-être jugeait-il que le prénom de celle-ci, Euphrosyne, annonçait quelque présage de son avenir. Tout honnête homme savait, de son temps, qu'une des Grâces avait, la première, patronné ce vocable. « Euphrosyne, dit Pontus de Tyard, est la joie que nous cause la

pure délectation de la voix musicale et harmonieuse. » A part cette rencontre de mots, dont le hasard a peu de prix, rien d'autre ne se rapporte à la musique dans ce que nous connaissons de sa famille. De ses aïeuls, l'un, Albrecht Schütz, administrait les finances de Weissenfels, où il possédait l'hôtellerie *Zum Schützen*[1]; l'autre, Johann Berger, bourgmestre de Gera, était homme de loi. Son père enfin, Christophe Schütz, bourgeois estimé et digne de confiance, était hôtelier de la *Grue d'or*, à Koestritz sur l'Elster, petite ville du Voigtland. C'est là que naquit Heinrich Schütz, le soir du 8 octobre 1585[2].

A la mort d'Albrecht Schütz, en 1591, la famille s'établit à Weissenfels. En 1598, le landgrave Moritz de Hesse-Cassel, traversant le pays, logea dans l'hôtellerie des Schütz. Le jeune garçon chanta devant lui, et sa belle voix de soprano charma le prince. Malgré la Réforme, les femmes, dans les églises d'Allemagne, étaient encore tenues au silence latin. Moritz, qui réunissait, dans sa chapelle, les plus belles voix et les meilleurs instrumentistes, demanda aux parents de Schütz d'envoyer leur fils à Cassel. Ceux-ci ne consentirent à se séparer de lui que sur la promesse qu'il serait élevé « dans la pratique des arts libéraux et des nobles vertus ». Le 20 août 1599, il fut conduit par son père à Cassel. Le landgrave venait d'y fonder le *Collegium Mauritianum*. Schütz y fut formé « avec des comtes, des nobles de haut rang, et d'autres braves esprits, à toutes sortes de langues[3], d'arts et d'exercices », dit Walther dans son *Dictionnaire des musiciens*. D'autre part, à la chapelle, il eut pour directeur Georg Otto, qui a laissé des compositions à huit, à dix et à douze voix, écrites dans l'esprit de l'école vénitienne.

De Cassel, Schütz passa à l'Université réformée de Marbourg, ouverte en 1607, pour y étudier le droit. Il y soutint brillamment, après deux ans d'études, une discussion publique « sur les legs ». En 1609, Moritz lui offrit, pour deux ans, un *stipendium* annuel de 200 thalers, s'il voulait suivre, à Venise, les leçons de Giovanni Gabrieli, auquel le landgrave avait déjà, en 1605, envoyé un de ses protégés, Christoph Cornett. Schütz accepta, contre le gré de ses parents, et plutôt « par curiosité de voir le monde », que par goût d'apprendre la musique. Aussi les premiers mois d'études lui furent-ils pénibles. Le souvenir de ses succès d'école devait lui rendre plus durs les débuts d'un nouvel apprentissage, tardif et incertain. Il prit enfin parti courageusement; sa faiblesse et ses regrets cédèrent au travail. Dès 1611, il offrit au landgrave un recueil de dix-neuf madrigaux à cinq voix, publié à Venise. Dans la dédicace, écrite en italien, ses remerciements ne vont point sans concetti, non plus que les louanges de son maître Gabrieli sans pointes. Erreur de goût, dans la préface, l'italianisme n'apporte aux madrigaux que charme, souplesse et clarté. Ces qualités, jointes à la ferme écriture du contrepoint, ne lui valurent, à Venise, que des éloges, et l'écho en parvint sans doute à ses parents, qui se déterminèrent à l'entretenir en Italie à leurs frais, après que la pension du landgrave eut été épuisée.

1. *Au Tireur*.
2. Le quantième du mois diffère suivant les historiens. Schütz a écrit lui-même qu'il était né « le jour de saint Burckhard ».
3. En 1602, les é èves représentèrent à Smalcalde une comédie en six langues : latin, grec, allemand, italien, français, slavon.

Schütz ne revint en Allemagne qu'après la mort de Gabrieli. Il avait vécu près de lui en hôte familier pendant quatre ans. De son lit de mort, le maître avait chargé son confesseur de remettre une bague à son élève préféré, en signe particulier d'affection. A son retour, le landgrave Moritz le nomma organiste au château, avec 200 thalers de gages. D'autre part, ses parents réussirent à lui faire reprendre ses livres de droit. Il vivait ainsi dans une situation qui pouvait concilier le soin de son avenir avec la nécessité de suffire à sa vie de chaque jour. Enfin éveillé, son amour pour la musique se trouvait entretenu et satisfait, tandis que le landgrave reçevait, comme son dû, le bénéfice d'un talent dont il s'estimait le créateur, ou, tout au moins, le généreux patron. Ce compromis dura peu. Au mois de septembre de 1614, Schütz fut invité à la cour de Dresde pour le baptême du prince Auguste, deuxième fils de Jean-Georges Ier, électeur de Saxe. Le vieux Rogier Michaël était maître de chapelle en titre, et Michel Prætorius lui servait d'auxiliaire, envoyant de Wolfenbüttel, où il résidait, la musique qu'il composait pour l'église. Schütz fut chargé de la musique de table. Après les fêtes, au mois d'octobre, il revint à Cassel. L'électeur le demanda de nouveau, dès le mois d'avril suivant (1615). Moritz attendit jusqu'au mois d'août pour lui accorder un congé de deux années seulement. A la fin de 1616, il le rappelait déjà, alléguant qu'il était nécessaire pour l'éducation des jeunes princes. Schütz dut lui obéir : il ne put faire accepter sa démission qu'en 1617. Christophe von Loos, conseiller intime de l'électeur, avait été chargé de la négocier. Il fit d'abord valoir qu'on ne pouvait remplacer, à Dresde, un musicien aussi habile à la composition qu'aux instruments et aux concerts. Mais son argument décisif fut qu'en somme, Schütz, étant né sujet du prince de Reuss, vassal de l'électeur, il n'avait à dépendre que de celui-ci. Moritz céda, non sans regret, mais avec noblesse. Il n'eut pour son musicien que de bienveillantes paroles d'adieu, et il lui donna son portrait suspendu à une chaîne, en signe public de distinction.

Schütz quittait le service d'un prince éclairé, qui avait su faire de sa cour et de ses Etats un des milieux les plus cultivés de l'Allemagne. Le surnom de « savant » qu'il reçut ne lui fut pas acquis seulement en reconnaissance du zèle qu'il mit à favoriser lettrés et artistes. Certes, l'Allemagne lui dut son premier théâtre, qu'il fonda dès son avènement (1592); et il fut des premiers à accueillir, avec les comédiens anglais, d'immortels chefs-d'œuvre. Mais il fit lui-même acte de poète, dans ses arrangements des pièces de Térence, que jouèrent les écoliers de Cassel. De même il ne se contenta pas de témoigner sa bonté à H. L. Hassler et de deviner Schütz : il devint compositeur, et non sans mérite, comme il était déjà poète, juriste et théologien. Sa chapelle enfin comptait dix-neuf musiciens choisis, et, dans l'espace de cinq ans, il avait fait installer des orgues assez considérables au château et dans deux églises de Cassel.

Dresde n'était pas, pour la vie intellectuelle, un foyer de même activité que Cassel; mais la chapelle y était, du moins, très renommée. En outre, l'électeur et sa cour étaient restés fidèles aux traditions de l'Eglise luthérienne primitive. La pompe qu'admettaient encore les cérémonies de la liturgie de Dresde ne pouvait que servir l'inspiration d'un compositeur élevé à l'école de

Gabrieli, le maître de la musique décorative[1]. Les fêtes solennelles étaient fréquentes à la cour. Ainsi, l'empereur Mathias et le roi de Bohême vinrent à Dresde, peu de temps après l'entrée définitive de Schütz au service de l'électeur. Il fit des vers de bienvenue en latin et en allemand, et les mit en musique. A la date du 4 août 1617, le *Mercure François* fait allusion à cette composition. « En entrant dans le château de Dresde, la musique de voix et d'instruments qui était dessus la porte fit une douce mélodie sur la bienvenue de Sa Majesté Impériale. » La musique est perdue, mais les vers ont été imprimés. L'année suivante, ce sont encore des pièces de circonstance que Schütz fait paraître : deux chants de noces. En 1619, il publie la première œuvre importante, les « Psaumes à plusieurs chœurs avec instruments ». Ils sont composés à la manière italienne « qu'il apprit près de Gabrieli, le maître aimé et si célèbre », dit-il dans sa dédicace à l'électeur. Comme le style récitatif est encore peu pratiqué en Allemagne, il lui semble nécessaire de donner quelques avis pour l'exécution. Avant tout, il veut que les paroles soient prononcées distinctement, et que l'on ne presse pas; autrement, « bataille de mouches ». De plus, un chœur de voix choisies (*coro favorito*) alternera avec l'ensemble de la chapelle. Par ces indications, il entend donner, aux éléments du texte, une claire exposition, et au développement musical, animation et variété. Quant à l'expression, elle tient, pour ainsi dire, de la mimique autant que de la déclamation : les notes se précipitent si le texte évoque l'idée de rapidité; une rude suite chromatique tend à peindre l'amertume de la vie en cette vallée de larmes. Les bornes de la représentation artistique sont même franchies. Sur des paroles d'invocation : « Seigneur, entends ma prière... Seigneur, souviens-toi ! » Schütz reproduit le murmure bas et rythmé de la foule qui prie, d'un ton uniforme. Dans le psaume 150, il fait entendre les instruments cités dans les versets, ou s'efforce de les imiter dans les voix et l'accompagnement. C'est une exagération des tendances de Gabrieli[2]. L'œuvre qui suivit, l'*Histoire de la Résurrection de Jésus-Christ*, se rattacherait plutôt aux premiers essais dramatiques de la musique italienne, beaucoup moins toutefois par l'esprit de l'œuvre que par des détails accessoires. Aux procédés italiens, Schütz emprunte le mystère des musiciens cachés aux assistants, et il leur demande l'émotion des sonorités impressionnantes. Mais il n'est d'action que dans le récit de l'Evangéliste. Des personnages paraissent, il est vrai, dialoguent : Jésus, la Madeleine, les disciples d'Emmaüs. Mais ils ne surgissent du texte saint que pour faire voir qu'ils y sont renfermés. Leurs voix mêmes

1. Moritz de Hesse-Cassel, au contraire, devenu calviniste, poursuivit tout ce qui lui semblait « survivance du papisme ». Par son ordre, les images furent enlevées des églises, les peintures cachées. Aux cantiques de Luther, déjà si populaires, il fit substituer les psaumes de Lobwasser traduits sur la version de Marot et de Bèze, avec la musique de Goudimel, et il compléta lui-même le psautier réformé par des chants à quatre parties de sa composition. Sa propagande calviniste fut d'ailleurs mal accueillie : à Marbourg, il y eut des scènes sanglantes; dans les autres villes, le peuple déserta les églises. Ajoutons que les fonctions d'organiste de Schütz ne lui donnaient sans doute qu'un rôle assez modeste d'accompagnateur. Voici ce que dit, de l'usage des orgues dans les églises réformées, le ministre Wilhelm Zepper, dans un livre dédié, en 1604, à Moritz de Hesse-Cassel : « L'ouïe, que l'on dit être le sens de la discipline et du savoir, est agréablement affectée par les sons suaves et doux. C'est pourquoi, dans quelques églises réformées, l'on conserve des orgues, mais seulement pour les laisser entendre après que toutes les parties du service divin sont accomplies et quand le clergé s'est retiré... » (*Legum Mosaicarum forensium explanatio*, c. IX, p. 348.)

2. D'autre part Schütz atteint, par sa brillante instrumentation, à la splendeur sonore du maître vénitien, et l'éclat en est souvent plus soutenu.

n'ont rien de réel : ils chantent à deux parties. Schütz ne veut que suggérer aux fidèles des images intérieures, celles qui leur viendraient en lisant dévotement le Nouveau Testament, l'esprit docile au merveilleux, le cœur plein de respect[1].

Schütz ne devait pas, cependant, rester étranger au théâtre. Le mariage de la princesse de Saxe avec le landgrave de Hesse-Darmstadt fut célébré, selon le vœu de l'électeur, par des fêtes extraordinaires. Il y eut, à Torgau, au château de Hartenfels, où la cérémonie se fit, de splendides réjouissances. On vit combattre des ours, des loups et des bœufs en nombre considérable. Des acrobates jouèrent aussi des farces. C'est en intermède à de tels plaisirs que fut donnée, un soir du printemps de 1627, la représentation du premier opéra allemand. Martin Opitz en avait écrit le livret, d'après la *Dafne* d'Ottavio Rinuccini, dont Peri avait composé la musique. Il donna moins une traduction qu'une adaptation assez libre, où bergers et nymphes devaient chanter, non seulement le laurier de la Fable, mais encore la rue, emblème héraldique de la maison de Saxe. Le poète ne manqua pas d'y joindre des souhaits en faveur de la paix. Collaborateur d'Opitz, Schütz était déjà son ami[2]. Tous deux arrivaient en même temps à la renommée. Les *Cantiones sacræ*, publiées en 1625, et dédiées au ministre de l'empereur Ferdinand, Jean Ulrich von Eggenberg, protestant converti, avaient fait connaître Schütz, et l'avaient fait estimer au delà des limites de son pays et de sa confession. « C'est à partir de 1625 qu'il commença à se faire remarquer », écrit Printz dans sa compilation historique où, quand il parle d'Opitz, il assigne une date toute proche à sa gloire naissante. De nos jours encore, on se plaît encore à donner à Schütz le nom de Père de la musique allemande; pour la poésie, Opitz reçut, au XVIII[e] siècle, le même titre, décerné par Gottsched. Sont-ce bien des services de même nature qui leur valurent les mêmes louanges? L'étude des littératures étrangères, l'imitation des poètes de notre Pléiade inspira à Opitz son livre *De la Poétique allemande*; il cherche à assouplir le rythme de sa langue, à doter sa littérature de genres nouveaux. Mais la vigueur personnelle lui manque : il fait des lois; il ne peut créer des modèles. Quant à Schütz, il doit, il est vrai, aux Italiens de dénouer les lourdes volutes du contrepoint, où, comme disait Caccini, toute poésie se déchirait. Ses idées, toutefois, restent allemandes, et gardent la force et l'unité de ses convictions. Un souffle de fidélité les anime, et cela manque justement à Opitz, deux fois renégat, indécis d'esprit et de conscience[3].

1. Toute la partie de l'Evangéliste se chante sur le ton liturgique traditionnel, analogue au récit de l'historien dans les Passions, et presque tel, avec plus d'expression et de mouvement, que l'avait employé, dans sa *Résurrection*, Ant. Scandelli, un des prédécesseurs de Schütz à Dresde. Quatre violes de gambe accompagnent le récit. « Ces instruments, dit Doni, conviennent aux sujets graves, sérieux et tristes. » Schütz, en effet, n'a guère mis de joie que dans le chœur final, où il célèbre la victoire de Jésus sur la mort. Il semble ressentir, dans les autres épisodes, la douleur des disciples qui pensent que le Maitre va les laisser aux ténèbres de leur vie. De même que les *Concerts sacrés* publiés par Monteverde en 1610 avec l'*Office de la Vierge*, étaient destinés « ad sacella, sive principum cubicula », Schütz dédia cette « récréation spirituelle », aussi bien « aux chambres des princes », qu'à l'église.

2. Le poète lui avait adressé une consolation en vers sur la mort de sa femme, fille de Christian Wildeck, greffier de l'administration des impôts à Dresde. Il l'avait épousée en 1619 : elle mourut en 1625. Opitz engage le musicien à calmer sa douleur par ses chants; suivant ce conseil, Schütz fit les mélodies des psaumes luthériens de Becker, qu'il publia en 1627.

3. Ils peuvent cependant, sur certains points, s'expliquer l'un par l'autre, ou plutôt, à vrai dire, par leur

Malgré cette fermeté, Schütz était loin de se refuser aux progrès de son art. En 1628, il part de nouveau pour Venise. Monteverde appelait alors cette ville la plus belle du monde, et il venait d'y faire applaudir ses nouveaux essais de musique expressive, en particulier le fameux *Combat de Tancrède et de Clorinde*. Schütz fait allusion, sans doute, à ses travaux, quand il dit, dans sa dédicace des *Symphoniæ sacræ*, publiées à Venise en 1629 [1] : « Étant resté à Venise, près de mes anciens amis, j'ai entendu que la manière de moduler avait un peu changé, ayant abandonné les anciennes cadences, pour flatter les oreilles d'aujourd'hui par un chatouillement moderne. C'est à quoi j'ai appliqué mon esprit et mes forces. » Les œuvres de ce recueil se font remarquer par une grande puissance dramatique, dont la recherche gouverne parfois jusqu'à l'instrumentation. Les sentiments que Schütz y exprime sont d'ailleurs variés. La déploration de David, *Fili mi Absalon!* accompagnée de quatre trombones, dit la douleur écrasante du père, et ses appels vains, répercutés à de profonds échos; dans l'*Exultavit*, la joie fait bondir l'allègre symphonie des violons, et l'amour même a sa peinture dans le *Veni, dilecte mi*. En général, les instruments préparent, commentent ou résument les phases des textes. Malgré les hasards de cette exégèse, Schütz arrive parfois à la développer en des pages de belle forme, où l'imagination littéraire et verbale et les allégories sonores ne font point de tort à la musique, en assurent au contraire le plan : le *Venite ad me omnes* est un des exemples les plus intéressants de cette nouvelle manière.

Après le retour d'Italie [2], commença, pour Schütz, une vie des plus agitées. D'une part, toutes ses affections se brisent : veuf depuis plusieurs années déjà, il voit disparaître ses parents, ses meilleurs amis [3]. Sa musique a pleuré sur leur mort, « il ne lui reste plus, dit-il, qu'à être le chantre de ses propres funérailles ». D'un autre côté, le deuil de la patrie s'ajoute à ses propres peines : la guerre, la misère publique, ne lui permettent pas de publier les œuvres qu'il a composées. La chapelle de l'électeur, loin de poursuivre les progrès d'autrefois, ne se soutient plus, diminue chaque jour. Les musiciens ne sont plus payés, ils se dispersent. Schütz lui-même doit quitter Dresde, et accepter l'hospitalité d'un prince moins éprouvé par les rigueurs du temps. Il part en 1632, au milieu de l'été, traverse l'Allemagne du Nord, s'arrête quelque temps à Hambourg, passe deux semaines à Haderslevhus, chez le prince héritier de Danemark, arrive au mois de décembre à Copenhague, où le roi Christian IV le nomme son maître de chapelle avec un traitement de 800 rixdales. En 1634, il dirige la musique aux noces du prince royal [4],

temps. Le « dir, dir, dir » de l'alouette d'Opitz, qui chante vers Dieu, répondant au joyeux « tirelire » de du Bartas, fait comprendre, dans la musique de Schütz, bien des intentions que, suivant son humeur et ses connaissances, le critique jugera charmantes, naïves, puériles... ou qu'il niera tout simplement.

1. Il les signe du nom de Sagittarius. En italien, il s'appelait Enrico Saëttario. Dans des vers de 1619, les poètes de la cour le nomment Schützius.

2. Schütz y fit, en 1630, un troisième voyage à ses frais. Dieu avait « assaisonné son retour du sel de la tristesse », par la mort de son père, écrit-il dans son mémoire de 1651. Christophe Schütz était devenu bourgmestre de Weissenfels.

3. Entre autres, J.-H Schein, cantor à Leipzig. On avait coutume d'appeler Schütz, S. Scheidt et Schein les « trois célèbres S ».

4. Le prince épousa la fille de Jean-Georges, électeur de Saxe. Les fêtes durèrent du 5 au 18 octobre 1634.

et ne regagne Dresde qu'en 1635, comblé de présents et de faveurs. Il y reste à peine deux ans, retourne à Copenhague en 1637, y passe un an, séjourne à Wolfenbüttel à son retour, est à Dresde vers la Pentecôte de 1639[1], quitte cette ville en 1641, après une courte maladie, et reprend, au mois de mai de 1642, sa charge à la cour de Copenhague[2], revient en Allemagne, séjourne à Wolfenbüttel, à Brunswick, enfin se trouve à Dresde en 1645. Entre temps, il avait publié les *Petits Concerts spirituels*, la première partie à Leipzig en 1636, la seconde à Dresde en 1639[3]. Écrites pour des solistes, ces compositions convenaient à l'état de pénurie des chapelles allemandes dépeuplées. En 1639, la chapelle de Dresde n'avait plus que dix musiciens, tant chanteurs qu'instrumentistes. Le prédicateur de la cour, Hoë von Hoënegg, constatait, en 1640, l'impossibilité d'y exécuter de la musique figurée : il ne restait plus qu'un soprano, et on n'avait pas un seul véritable alto. Dans un mémoire de 1641, Schütz proposa à l'électeur des mesures destinées à relever peu à peu cette institution détruite. La même année, d'ailleurs, le prince héritier établit une musique indépendante de la chapelle de l'électeur. Parmi les Italiens qui en faisaient partie, Schütz devait trouver un suppléant, le sopraniste Bontempi, de Pérouse. Il avait, en effet, besoin d'aide. En 1652, il se plaint de fluxions dans la tête, de douleurs rhumatismales aux jambes, enfin d'érysipèle. D'autre part, son jeune auxiliaire n'a pas pour lui, dit-il, tout le respect auquel il se sait droit[4]. Enfin, ses anciens musiciens ont disparu, et le vieillard est isolé au milieu de jeunes gens qui ne comprennent pas son art. A mesure qu'il avance en âge, il prend plus de goût pour les compositions d'un style sévère. Tandis qu'autour de lui, la virtuosité exagérée des chanteurs italiens amène la décadence de la musique religieuse, il revient, au contraire, sur ses pas[5]. Pour lui, comme Monteverde l'avait déclaré en 1638, la musique avait dit son dernier mot. Il ne fallait plus rien tenter au delà de ce qu'on en avait obtenu. Dans la préface aux *Musicalia ad chorum sacrum* de 1648, qu'il destine au chœur de Saint-Thomas de Leipzig, il signale, pour les jeunes compositeurs, les dangers du style concertant; avant de s'y engager, ils doivent travailler avec courage le contrepoint. « C'est une dure noix où il faut mordre, pour atteindre la moelle et la quintessence de la musique. »

La deuxième et la troisième partie des *Symphonies sacrées* parurent en 1647 et en 1650. La personnalité de Schütz s'épanouit dans ces œuvres de maturité, de la façon la plus significative et la plus complète. Dans certaines œuvres, il est non seulement en progrès sur lui-même, mais en avance sur son temps. On peut reconnaître, avec M. Spitta, dans des compositions faites sur des chorals, le type de la grande variation instrumentale[6]. Pour l'impres-

1. La guerre ravageait alors le pays natal de Schütz : le jour de Pâques, les Suédois dévastèrent la ville de Gera, où sa mère était née (1639).

2. Il la remplit du 3 mai 1642 au 30 avril 1644.

3. En 1638, Schütz écrivit, pour les noces du prince héritier de Saxe, un ballet d'*Euridice* sur des vers de Buchner. Cette œuvre est perdue.

4. Dans le numéro de la *Tribune* de mars 1899, p. 23, ligne 43, lire Albrici au lieu de Morlacchi.

5. Chez Schütz, les vocalises, même les plus étendues, ont toujours un sens : tantôt c'est à l'immensité de l'objet qu'elles répondent, tantôt à la contemplation du sujet (jubilations). Parfois aussi, ce sont des sortes d'onomatopées (cf. dans le *Balthazar* de Carissimi : les citharèdes).

6. En particulier dans l'arrangement du choral : « Je ne veux pas que Dieu m'abandonne ». L'œuvre est d'ailleurs curieuse dans toutes ses parties. Ainsi Schütz y emploie le tremolo de violon imaginé par Monte-

sion et la force suggestive, il faut citer, dans la troisième partie, exemple consacré par Winterfeld, la Conversion de saint Paul sur la route de Damas.

Après la mort de Jean-Georges Ier, en 1656, Schütz put quitter sa charge active de maître de chapelle. Le nouvel électeur réunit sa propre chapelle à l'ancienne, sous la direction de Bontempi[1]. De Weissenfels, où il fit de longs séjours, au milieu de ses livres et de sa musique qu'on y avait transportés, Schütz conservait la direction de la chapelle ducale de Wolfenbüttel, à laquelle il avait été appelé en 1655, avec 150 thalers d'appointements : J.-J. Lœw, d'Eisenach, qu'il appelait son fils et son ami, lui servait de substitut.

Malgré le repos, ses infirmités allaient s'aggravant[2]. Devenu sourd, retranché du monde, il partageait son temps entre la lecture de l'Ecriture sainte et la composition. Sur le désir de l'électeur, il écrivit, en 1664, l'*Histoire de Noël*, dont le récitatif nous est seul parvenu. Ses dernières œuvres furent la *Passion selon saint Luc*, la *Passion selon saint Jean* (Weissenfels, 1664) et la *Passion selon saint Mathieu* (1666).

Dans ces compositions, il revient à la pure forme chorale, mêlée de récitatifs, le tout sans accompagnement. Dans les *Sept Paroles de Jésus-Christ sur la croix*, il avait accompagné la voix de Notre-Seigneur d'instruments à cordes, suivant la coutume italienne de soutenir les récits importants ou les apparitions merveilleuses de longs accords. Ici les voix seules se font entendre. Le récitatif a plus de liberté que dans la *Résurrection* : le ton liturgique est suivi de moins près, et Schütz le caractérise d'après les personnages et les scènes. Dans les chœurs s'agite l'âme de la foule, revivent les questions empressées des Apôtres : « Seigneur, est-ce moi ? » La *Passion de saint Mathieu* a, pour conclusion, une page chorale de grande beauté : la reconnaissance des chrétiens y est exprimée avec fermeté, et l'écriture harmonique, bien suivie en ses hardiesses, rappelle les souffrances du Sauveur en termes pathétiques. Il semblerait que Schütz ait voulu protester, par une austère et rude vigueur, contre les abus de la nouvelle école italienne. C'est un noble testament qu'il a l'illusion d'écrire dans la langue de Palestrina, tandis qu'il y prépare celle de Bach. En ses dernières années, d'ailleurs, il avait compris qu'il n'en est pas de plus digne de l'Église. Pour ses funérailles, il avait demandé à son élève, Christophe Bernhard, de composer un motet à cinq voix dans le style du maître romain. Il en choisit le texte lui-même, dans le psaume 119, verset 54 : « Vos oracles me servent de cantiques de réjouissance dans le lieu de mon exil. » Ces mêmes paroles donnèrent à M. Geier, prédicateur de la cour, le sujet d'un éloge funèbre pour le maître. Une longue méditation de la mort, qu'il révèle en bien des œuvres, et à laquelle il avait consacré entièrement, pour ainsi dire, ses dernières années, lui rendit plus douce l'heure qu'il avait prévue sans crainte, et même souhaitée. Geier

verde. (J.-A Herbst devait offrir le *Sonus tremulus* à l'étude des instrumentistes, dans sa *Musica prattica* de 1653.) La préface de Schütz recommande aux violonistes de s'exercer à part avant d'affronter le public, afin d'éviter tout mécompte, aussi bien pour eux que pour l'auteur. — En général, Schütz ne se sert qu'assez rarement des thèmes de chorals. Certaines mélodies se ressentaient encore pour lui, sans doute, de leur origine populaire ou mondaine : l'âge ne les avait pas encore consacrées. On a vu, d'autre part, que son premier protecteur les proscrivait sans distinction. On peut remarquer, en revanche, que Schütz composa un *Kyrie* allemand sur le *Kyrie fons bonitatis* grégorien.

1. Celui-ci dédia au vieux maître sa *Méthode de composition* de 1660.

2. En mai 1663, il dut suivre une cure à Teplitz.

rapporte ses derniers moments. Il dit que Schütz avait dû, depuis un certain temps, suivre un régime sévère, ayant subi de violentes attaques. « Le 6 novembre, poursuit-il, il s'était levé bien portant, s'était vêtu lui-même, quand, après neuf heures, voulant chercher quelque chose dans sa chambre, il fut pris de faiblesse et terrassé par un coup subit d'apoplexie. Ses gens le relevèrent, le mirent au lit, et après qu'il eut fait entendre ces paroles : « Je « remets tout à la grâce et à la volonté de Dieu », une nouvelle attaque lui enleva l'usage de la parole... Il ne put répondre aux prières et aux exhortations de son père spirituel que par quelques signes de la tête et des mains. Il lui fit entendre ainsi qu'il avait son Jésus dans le cœur, reçut alors sa bénédiction, puis resta calme et sans mouvement. La respiration et le pouls diminuèrent peu à peu, et à quatre heures, il mourut ainsi doucement en paix, sans la moindre convulsion, au milieu du chant et des prières des assistants. »

Le 17 novembre, on plaça ses restes, comme il l'avait désiré, sous le portail de l'église de Notre-Dame, où sa femme reposait déjà.



Le *Dialogus per la Pascua* excepté, les compositions de Schütz, publiées dans ce recueil, appartiennent à la première et à la deuxième partie des *Petits Concerts spirituels* [1].

Le texte du numéro 1 est emprunté à saint Augustin (*Manuel*, c. XIV, § 1). Le numéro 2 comprend des versets du psaume 34. La troisième strophe du *Christe qui lux es et dies*, et l'*Anima Christi sanctifica me* donnent les paroles du numéro 4 et du numéro 7. Des extraits de la première épître de saint Jean (I, 7) et de l'épître de saint Paul à Timothée (IV, 8) servent de sujets aux numéros 5 et 6. Le numéro 8 est une traduction d'un cantique attribué à Paul Speratus. Enfin, le *Dialogus per la Pascua* [2] comprend les versets 13 à 17 du chapitre XX de l'Évangile de saint Jean, dont, toutefois, la partie narrative est retranchée.

Schütz ne donne pas d'autre accompagnement qu'une basse, soigneusement chiffrée d'ailleurs, d'après une méthode rigoureuse qu'il n'abandonne point, même quand la mode italienne introduit quelque négligence dans l'indication des accords à résoudre. Dans d'autres œuvres à plusieurs parties, il avait engagé l'organiste à reproduire complètement les voix en tablature d'orgue, le priant, d'autre part, de registrer son instrument avec *discrétion*,

1. Les *Petits Concerts spirituels* ont été publiés dans le VI[e] volume de l'édition complète des œuvres de Schütz, monument élevé à la gloire de la musique allemande par MM. F. Chrysandre et Ph. Spitta (Leipzig, Breitkopf et Haertel).

2. Dans ce dialogue, Schütz remanie une partie de son oratorio de la *Résurrection*. Les « Je vais aux cieux » du Christ s'y élancent d'un même mouvement, et l'exclamation de Madeleine : « Maître » y a les mêmes harmonies. Artusi réprouvait l'usage de tels intervalles altérés, qu'il trouvait amphibologiques, ni tierces, ni quartes. Schütz les emploie de préférence pour marquer soit la tristesse (Ps. 130) ou la surprise, en général pour éveiller l'attention sur une parole importante. Gabrieli s'en était servi dans l'*O Domine Jesu*, sur le mot *felle*. Monteverde le fait entendre à la rencontre d'Orphée et d'Euridice : *O vue trop douce!*

Dans le *O doux Jésus*, Schütz emploie également le début du psaume : « Seigneur, que vos tabernacles sont aimables », publié en 1619. On voit que chez lui, les mêmes idées appellent les mêmes procédés.

suivant les oppositions *piano* ou *forte* des voix[1]. La préface de la *Résurrection* dévoile son goût pour les accompagnements où trois parties se meuvent en accords soutenus, que la quatrième orne et anime de traits et de passages *appropriés*. Ce procédé est familier aux organistes néerlandais, dont Schütz estimait les œuvres, recommandant, en 1624, les pièces de S. Scheidt, l'organiste de Hambourg, comme écrites dans cette manière. Il eut lui-même des succès d'organiste. Le poète J. Seuss, au sujet des psaumes de 1619, dit que les âmes des deux Gabrieli ont dû transmigrer chez Schütz, dirigeant, l'une ses chants, l'autre sa main. Une autre pièce de vers loue son habileté à faire, des pieds et des mains, gémir l'orgue, à le faire pleurer ou éclater en acclamations de joie. Il transmit ce talent à Matthias Weckmann, le rival de Froberger, auquel il apprit, dit Gerber, à varier un choral sur deux claviers, d'après une simple basse continue. Les chorals avec instruments, traités dans les *Symphonies sacrées*, auraient pu lui servir de modèles; ils permettent de nous faire une idée de Schütz organiste[2]. D'autre part, il conçoit parfois, dans ses accompagnements, l'orgue sous une forme concertante, qui présage, de bien loin d'ailleurs, dans le psaume 150, l'*organo obbligato* de Bach. Cette tendance ne suffirait pas cependant à donner une valeur d'authenticité à d'anciennes et curieuses indications manuscrites des jeux que porte la basse continue, conservée à Berlin, du même psaume. On ne peut savoir si elles viennent de l'auteur, ou même s'il en eût approuvé la variété symbolique. L'usage était, d'ailleurs, d'accompagner avec des jeux sans éclat. Salomon de Caus n'admet, pour jouer avec les voix, que les registres de flûtes (*Institution harmonique*, Francfort 1615). En Italie, dit Maugars, on se sert d'un « moyen orgue très doux, très propre pour les voix ». Enfin, pour le service funèbre de Henri Reuss, en 1636, Schütz préconise, pour soutenir les voix, une basse à cordes avec un jeu d'orgues « tout à fait discret ». Et s'il s'agit des luths et des téorbes qu'il emploie quelquefois, on peut se rappeler l'éloge que fait Huygens d'un luth de Bologne, disant qu'il « règne dans son creux le plus doux tonnerre qu'on puisse entendre ».

André Pirro.



# LES PROSES

## PAQUES

Il est arrivé ce qui logiquement devait arriver : la plus grande fête de la chrétienté a inspiré les poètes de la foi plus que toute autre solennité religieuse le fit jamais au Moyen-Age. Pâques et Noël, ces deux fêtes chrétiennes, prenaient jadis un relief inouï. Nous savons par l'histoire que les gens du

1. Il les marque, soit en alternant le chœur des solistes avec le grand chœur, soit par ces mots : *submisse, fortiter*.
2. Peut-être avait-il laissé des compositions pour orgue. Rappelons que beaucoup de ses manuscrits périrent avec les archives de la chapelle de Dresde, incendiée au siège de 1760, ou furent brûlés à Copenhague en 1794.

Moyen-Age vivaient véritablement la liturgie et que, triste avec l'Église aux anniversaires des mystères douloureux, leur âme s'épanouissait en joie aux fêtes de la religion. Après l'Avent, Noël; après le Carême et la Passion de Notre-Seigneur, Pâques; alors, c'est la vie joyeuse qui s'éveille pour ceux qui souffrent, pour ceux qui ont eu faim aux périodes de famine, pour ceux qui ont eu froid aux jours d'hiver. Ceux qui se sont tus dans le silence et la résignation chantent, et c'est l'Église qui les invite à chanter. Pour quelques heures, pour quelques jours, les malheurs des temps sont oubliés, et les pieux poètes, qui expriment en un langage humain les divines pensées, sont en quelque manière les philanthropes d'un autre âge. Nos manuscrits en font foi. L'œuvre de Notker ne présente pas moins de douze proses qui peuvent être avec une certitude critique attribuées à cet auteur; au jour de Pâques, à Saint-Gall, on chantait le *Laudes Saluatoris*, puis pour chaque jour de la semaine suivante il y avait une prose nouvelle; enfin chaque dimanche, jusqu'au cinquième après Pâques, avait spécialement une prose due à l'inspiration de Notker.

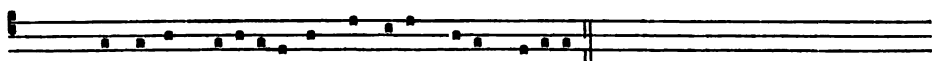
Nous en publions une qu'on ne lui peut attribuer qu'avec moins de fondement et moins de certitude, encore qu'avec probabilité et vraisemblance; ni Ekkehard ni la *Prefatio Notkeri* ne la mentionnent, mais on la trouve dans les plus anciennes collections et sous le nom de l'auteur.

I. Cette prose semble donc pouvoir être attribuée à Notker; elle appartient en tout cas au type notkérien.

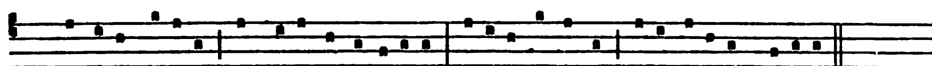
II. Elle se trouve en divers prosaires très anciens, même d'origine sangallienne.

III. Elle est citée par U. Chevalier (*Rep. hymnol.*, n. 14370), qui indique un certain nombre de missels la renfermant.

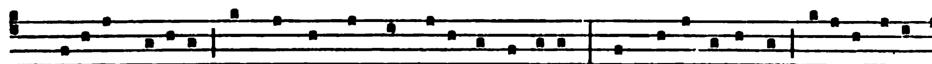
En outre, le texte musical est publié par le R. P. Schubiger.



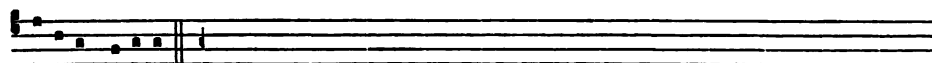
**Entrée.** Pangamus Cre- ato-ris atque Redempto-ris glo-ri- am,



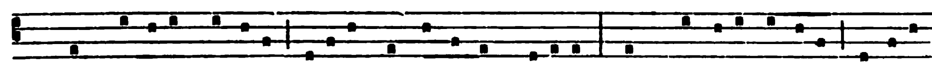
1. Qui bene cre- atos sed seductos astuci- a Callidi serpéntis su- a re-fe-cit graci- a.



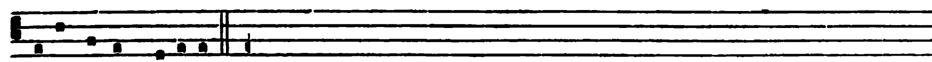
2. Predicens futurum ut germen sancta pro-ferret semina, Quod hostis antiqui nociua exu-



pe-ra-ret capi-ta.



3. Quod primi-tus perdi-ta se-ri- us nostra cernunt secu-la. Quin splendida floscu-lo uirgu-la



nouo pollet Ma-ri- a.

4. Qui editus mi-re edidit mi-racu-la, nec iuuenis tantum, sed statim inter su-e natiui-ta-tis

primordi-a Per side-ris lumen uel Syme-onis uerba iuda-ïca ad se uel corda uel munera

attrahens nutu genti-li-a.

5. Quem Pater in uo-ce atque Spi-ritus Sanctus spe-ci-e glo-ri-ficat, Visentes docto-rem uel

archi-atrum docent aucto-ri-tate su-a.

6. Qui postquam sa-lutis dona dedit multa doctrineque per plura uerba ore su-o promulga-

uit saluberrima, Ad probra, sputa, co-laphos et flagella uestem queque ludo que-si-tam et

spine-um uenit sertum ad crucis brachi-a.

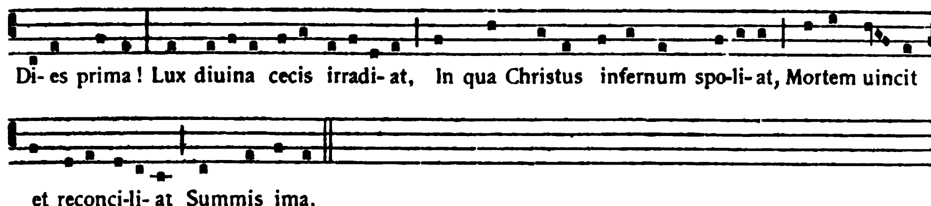
7. Que ho- di-e tri-umpha-li a mortu-is re-surgens spreuit uicto-ri-a. Di-cens secum primi-

tiua ad ce-los membra et nuper dispersa re-fotans oui-li- a.

**Finale.** Que et nobis in fine spe-randa li-cet ultima membra simus spondet dona.

Le chercheur qui aurait la patience — inutile d'ailleurs — de dépouiller entièrement soit les recueils de Proses, soit le *Repertorium hymnologicum* de l'abbé U. Chevalier, pour en extraire les poésies qui ont la fête de Pâques pour objet, nous révélerait une quantité insoupçonnée de proses. Adam de Saint-Victor en a laissé combien! Nous connaissons l'*Ecce dies celebris*; une autre, *Lux illuxit dominica*; une troisième, *Salue dies dierum gloria*, dont nous ne pouvons nous empêcher de publier la mélodie de la première strophe au moins, tant nous la tenons pour grande et belle.

Salue, di-es di- erum glori- a, Di- es fe-lix Christi uicto-ri-a, Di-es digna iugi leti-ci- a,



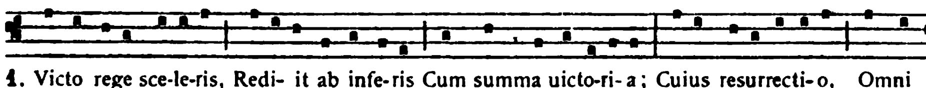

Et nous invitons vivement le lecteur à lire la suite dans le *Variæ Preces* de Solesmes ou dans l'édition d'Adam de Saint-Victor, de Léon Gautier. Nous publions ces proses avec leurs mélodies originales dans un volume actuellement sous presse. C'est la raison pour laquelle nous ne nous arrêtons pas plus longuement ici et nous préférons nous attacher à une autre prose du XII<sup>e</sup> siècle, attribuée quelquefois, mais à tort, à Adam de Saint-Victor, et qui a cet autre intérêt de représenter au contraire un type de transition entre la prose notkérienne et la prose adamienne : la prose *Mane prima sabbati* participe de l'une et de l'autre, de la première en comportant une entrée et une finale, de la seconde en admettant le principe de la rime et l'alternance des accents, mais avec certaines irrégularités qui rendent impossible son attribution à Adam de Saint-Victor.

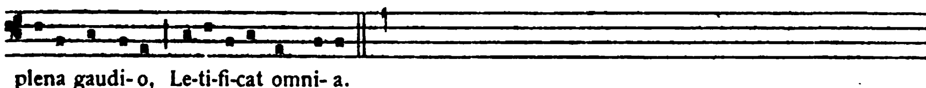
I. C'est une pièce populaire, antérieure à Adam, et dont la rythmique est sensiblement différente de la sienne.

II. Se trouve dans les Graduels de Saint-Victor à Paris et de Sainte-Geneviève.

III. Citée dans le *Rep. hymnol.*, n. 11064, et, à en juger par le nombre des missels où elle se trouve, a dû être très répandue. Plusieurs fois publiée, mais nous croyons le texte musical inédit; celui que nous donnons est pris dans Paris, B. N., lat. 14452, f. 159 v°.





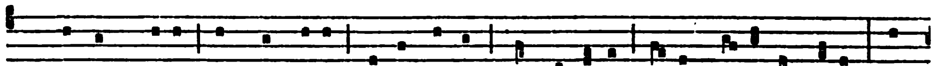


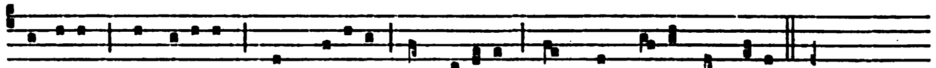


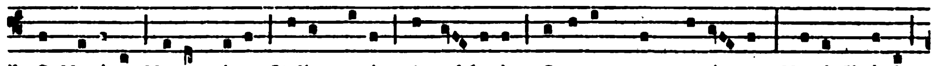


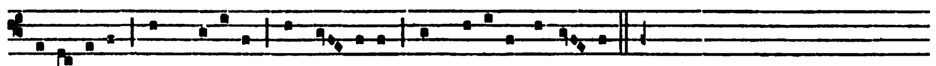


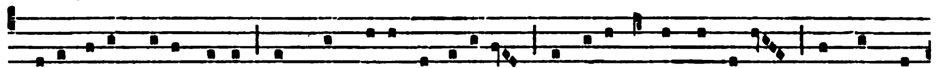
illa femina, Cuius cuncta crimina Ad Christi uesti-gi- a Eius lauit gra-ti- a.

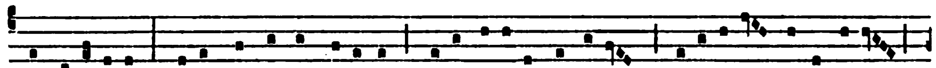

4. Que dum plo-rat Et mens o-rat, Facto clamat Quod cor amat Jhe-sum super omni- a. Non

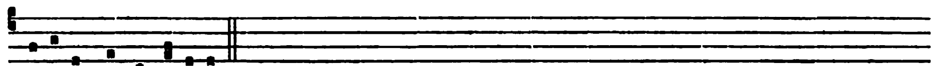

igno-rat Quem adorat, Quod prece-tur Sed debetur Quod mens timet consci- a.

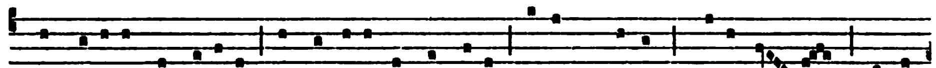

5. O Ma-ri- a, Ma-ter pi- a, Stella ma-ris Appel-la-ris Ope-rum per me-ri- ta : Matri Christi


Co-e-cata, Dum fu- isti Sic uo-ca-ta, Sub honore subdi- ta.

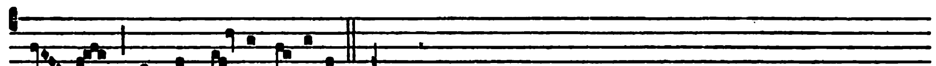

6. Illa enim fu-it porta, Per quam fu-it lux exorta; Hec resurgentis nunci- a Mundum re-

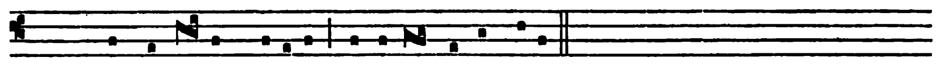

plet le-ti-ci- a. Illa mundi imperatrix, Ista be- a-ta pecca-trix Le-ti-ci- e primordi- a


Fuderunt in ecle-si- a.


7. O Ma-ri- a Magda-lene, Audi uota laude plena, Apud Christum Chorum is- tum Clemen-


ter conci-li- a ; Vt fons summe pi- e-ta-tis Qui te lauit a pecca-tis, Seruos su-os Atque


tu- os Mundet, da-ta ue-ni- a.


**Finale.** Hoc det e- ius gra-ci- a Qui regnat per omni- a.

Pierre Aubry.

# DIX ANNÉES D'ACTION MUSICALE RELIGIEUSE

*(Suite)*

---

## LES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS. — LA SCHOLA CANTORUM

### II

**La « Messe posthume » de Robert Schumann ; la « Messe en mi bémol » de Schubert; la « Deuxième Béatitude » de César Franck et le « Cantique de l'Avent » de Schumann. Le « Stabat » de Palestrina et le « Miserere » d Allegri.**

Le jour de la fête des saints Gervais et Protais, en juin 1890, on exécuta à Saint-Gervais la *Messe à trois voix* de C. Franck; le vieux maître tenait l'orgue; les chœurs étaient uniquement composés d'amateurs, dames et messieurs, qui s'acquittèrent de leur tâche avec honneur, et pour tout orchestre, il n'y avait qu'une harpe et une contrebasse. Ce simple début ne doit pas nous arrêter davantage; occupons-nous de l'audition de la *Messe posthume* de Schumann, le dimanche 8 février 1891, fête la Purification. C'était un coup d'audace, car cette fois, aux chœurs très nombreux, chantant, il est vrai, gracieusement, venait s'ajouter un orchestre de plus de quarante musiciens, tous professionnels, qu'il fallait rétribuer, et cela sans avoir aucun numéraire en réserve. Ce fut grâce à un mode de souscription assez compliqué, qui rappelait celui dit : « la boule de neige », et qui forçait tout titulaire d'une souscription à trouver cinq personnes souscrivant à leur tour avec la même obligation, que l'on arriva tant bien que mal, et franc par franc, à faire les fonds nécessaires à l'exécution; et c'est ainsi que l'on entendit, pour la première fois à Paris, la messe de Schumann. Que dire de l'œuvre? Ce n'était pas encore la messe *alla Palestrina*, mais il s'agissait d'attirer les fidèles dans la vieille église, et, à vrai dire, M. Charles Bordes venait à peine de se mettre à l'étude des primitifs. A défaut du style palestrinien, cette œuvre renfermait du moins de la musique, de la belle musique déjà très respectueuse de la liturgie et très architecturale. Cette messe remarquable a encore le mérite d'être simple et très décorative, procédant par grands plans, et presque complètement chorale; aussi sommes-nous étonné qu'on ne l'ait pas jouée plus souvent, elle tiendrait fort bien sa place dans les maîtrises où s'exécute de la musique de ce genre.

L'exécution fut bonne et laissa la meilleure impression; la nef était d'ailleurs pleine de fidèles. Saint-Gervais s'affirma du coup comme une église où l'on ferait de la bonne musique, si bien que M. Charles Darcours, alors critique musical du *Figaro*, attiré par la nouveauté du fait, alla un matin surprendre Ch. Bordes, qu'il ne connaissait pas, et lui demanda la partition de Schumann

afin d'y consacrer une de ses chroniques musicales. Dès lors, c'était la renommée.

Voici un extrait de cet article :

La messe de dimanche présentait un effectif d'exécutants considérable : un orchestre complet et une masse chorale nombreuse, composée d'amateurs. Les études avaient été très soignées et l'ensemble a été excellent.

La messe de Schumann, restée inédite de son vivant, est cataloguée dans ses œuvres sous le n° 147. Par sa contexture harmonique, elle n'est pas de l'ordre des dernières compositions du maître, mais elle est empreinte, en ses moindres détails, du caractère expressif de ses plus beaux ouvrages. Elle est écrite pour quatre voix et contient : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, un court offertoire, délicieux solo pour voix de soprano, *Sanctus* développé et *Benedictus*, et se termine par un *Agnus Dei*, magnifique page d'un style élevé.

L'église de Saint-Gervais est vaste et fort belle ; l'acoustique y est parfaite, et l'exécution de la messe de Schumann, dirigée avec une remarquable autorité par M. Charles Bordes, a causé en toutes ses parties une profonde impression sur l'auditoire que la tentative du jeune et savant maître de chapelle avait spontanément attiré.

(*Figaro* du 11 février 1891.)

Enhardi par ce premier succès, Ch. Bordes, qui n'a jamais su économiser, s'empressa de risquer la petite réserve que lui avait donnée la messe de Schumann, pour tenter un grand coup. Comme nous le disions tout à l'heure, il venait de se plonger dans l'étude des vieux maîtres de l'école du contrepoint vocal, et sa curiosité s'était portée tout naturellement sur les œuvres les plus réputées qu'il avait entendues autrefois, sans les approfondir beaucoup, entre autres sur le *Stabat* de Palestrina. Il en rêva aussitôt l'exécution, et, pour la première fois depuis le XVI[e] siècle, les voûtes de Saint-Gervais allaient résonner des prestigieuses polyphonies palestriniennes.

Ch. Bordes résolut donc de donner le *Stabat* de Palestrina et le *Miserere* d'Allegri, chantés *a cappella* par deux chœurs disposés sur les deux tribunes du transept, qu'il avait souvent considérées avec envie comme propres à se prêter admirablement aux auditions musicales. La tâche était difficile; pour le seconder, il alla trouver son ami M. Julien Tiersot, et l'ayant amené à Saint-Gervais, ils résolurent, après avoir éprouvé l'un et l'autre l'acoustique des tribunes, de tenter l'aventure. De récentes prescriptions de l'autorité diocésaine interdisaient le chant des dames à l'église, il fallut donc recourir aux enfants, et, faisant preuve de bonne volonté, on se mit à la recherche des voix. Ch. Bordes en avait quelques-unes à sa maîtrise, presque toutes empruntées aux classes de solfège du Conservatoire; il pria donc les petits maîtrisiens de se recruter eux-mêmes; bientôt il y en eut vingt-cinq et beaucoup

ÉGLISE SAINT-GERVAIS

JEUDI-SAINT 26 MARS 1891

SERMON

PAR

Monsieur l'Abbé BRETTEN

Stabat de Palestrina

ADORATION DE LA T. S. CROIX

MISERERE DE ALLEGRI

M. Ch. BORDES

M. Julien TIERSOT

ON TROUVE DES CARTES A LA SACRISTIE DE SAINT-GERVAIS

d'entre eux restèrent à la maîtrise pendant plusieurs années. Ils s'appelaient Cortot, Growlez, Decreus, Jumel, Garban, Galon, de Crepy, etc... Certains sont devenus des hommes déjà illustres. Mais les études ne donnaient pas un aussi prompt résultat qu'on aurait pu le croire, et on se rendit bien vite compte que le secours des dames serait nécessaire ; on en fit donc venir le moins possible, et le jour venu, le 26 mars 1891, on risqua la partie. Nous voyons encore Ch. Bordes, doutant du résultat final, gagner avec crainte son église avant la cérémonie. Julien Tiersot, optimiste lui, croyait au succès. Mais le public se rendrait-il à l'appel de ces petites affiches grandes comme la main ? Dès trois heures, l'église était pleine de monde ; on montait sur les grilles et les critiques se blottissaient dans les confessionnaux aussi bien pour chercher un siège que pour fuir les courants d'air qui assurent à Saint-Gervais une réputation égale à celle de ses exécutions. Il est vrai de dire que le chanoine Brettes parlait, mais si bien des gens étaient venus pour le sermon, beaucoup d'autres étaient accourus attirés par l'étrangeté du fait d'entendre, dans une pauvre église quasi abandonnée, une de ces œuvres qui marquent une date dans l'histoire de l'art. Le succès fut considérable, et les exécutions de Saint-Gervais devinrent à la mode. Nous nous hâtons peut-être un peu d'en conclure ainsi, car Ch. Bordes, riche de quelques centaines de francs de réserve, s'empressa de les risquer et de les perdre totalement un samedi du mois de mai suivant dans l'exécution, avec grand orchestre, soli et chœurs, de la *Messe en mi bémol* de Schubert. Cette œuvre géniale ne brille pas par la pureté du style, mais Ch. Bordes n'était pas encore complètement touché de la grâce, ni son répertoire absolument constitué. L'exécution fut bonne, elle aurait dû attirer à nouveau tout Paris, l'*Agnus* de la messe valant seul le voyage du Marais ; mais on resta sourd, et, sauf quelques Anglais toujours fidèles à Schubert, la nef resta vide. Ce fut un *four*, personne ne dit mot de l'exécution, et tout semblait enterré. Il fallait donc à nouveau frapper un coup en attendant la grande manifestation que Ch. Bordes rêvait depuis longtemps. Mais que faire ? On opta pour une exécution extraliturgique, et, le 17 décembre suivant, on groupa près de cent cinquante exécutants, soli, chœurs et orchestre, sur la tribune de gauche, et, pour la première fois à Paris, on exécuta deux œuvres admirables : le *Prologue* et la *Deuxième Béatitude* de César Franck, et le *Cantique de l'Avent* de Schumann.

On ne peut concevoir comment la *Deuxième Béatitude*, cette page sublime, n'eût pas encore été exécutée ; M. Georges Servières s'en étonnait déjà à cette époque, et écrivait dans la *Revue Indépendante* :

C'est un scandale que pas une de nos sociétés musicales n'ait songé à exécuter *Rédemption* ou les *Béatitudes*, et qu'elles laissent à l'initiative d'un modeste maître de chapelle, d'un pieux élève de Franck, M. Charles Bordes, le mérite d'être le premier, depuis la mort de son maître, à faire entendre, en son église, deux fragments de cette admirable partition.

(*Revue Indépendante*, numéro de décembre 1891.)

L'exécution fut belle, on peut s'en assurer en jetant les yeux sur les journaux qui en rendirent compte, Dans l'*Observateur Français*, M. de Bois-

joslin, après avoir longuement loué et les œuvres et l'exécution, ajoutait en parlant des diverses tentatives de Ch. Bordes :

Les musiciens et tous les gens de goût doivent remercier M. Bordes de faire connaître ces chefs-d'œuvre du passé, et son entreprise mérite les plus hauts encouragements. Il est vraiment injuste que, lorsque les monuments artistiques de la sculpture et de la peinture sont somptueusement exposés au musée du Louvre, les archives de la musique restent muettes dans les cartons des bibliothèques. Serait-ce donc une chimère de demander une exposition *auditive* des grandes œuvres de l'art religieux?

(*Observateur Français*, du 21 décembre 1891.)

Un mois plus tard, le 28 janvier 1892, eut lieu aussi à Saint-Gervais une audition de musique religieuse qu'il convient de mentionner. Elle fut donnée par la *Société nationale de Musique*, et Ch. Bordes, hanté alors de la musique qui convenait le mieux à la liturgie, avait demandé à ce que le salut fût composé d'œuvres de son choix exécutées sous sa direction. A cet effet, les choristes, massés pour la première partie du programme en vue des fidèles, devant le chœur, se retirèrent, et, disposés au chevet de l'église dans la chapelle des Saints Gervais et Protais, invisibles de tous, exécutèrent pendant le salut le *Jesu dulcis* de Vittoria, l'*Ave vera virginitas* extrait de l'*Ave Maria* de Josquin des Prés, un *Tantum ergo* sur un choral de Bach; et après le salut, le *Suscepit Israel* de Palestrina. L'impression fut exquise. Ici s'arrête la première période d'exécutions à Saint-Gervais; voici venir maintenant la *première Semaine sainte* complète, celle qui, par sa parfaite réussite, permettra la fondation de la société des Chanteurs de Saint-Gervais, et sera le point de départ de tout ce qui a été fait depuis dans le sens de la réforme du chant religieux. Ch. Bordes avait compris que dans la culture des primitifs était la vérité, et, enfermé chez lui avec ses maîtres favoris, il conçut le plan d'une Semaine sainte complète. C'est le compte rendu de la mise en œuvre et de l'exécution de ce projet considérable qui fera l'objet du chapitre qui suit.

## III

## LA SEMAINE SAINTE DE 1892

Il s'agissait donc, après ces heureuses tentatives, d'entreprendre la grande manifestation artistique susceptible de frapper les esprits et de leur rappeler l'existence de toute une musique, de toute une période d'évolution de l'art méconnue du public, et aussi, disons-le, de presque tous les artistes.

On s'est plu à dire, certains professionnels, certains maîtres de chapelle, que Saint-Gervais n'avait rien inventé, et que, bien avant, on avait exécuté de la musique palestrinienne. On faisait sonner bien haut que l'école Niedermeyer, à une époque déjà lointaine, faisait son pain quotidien de la musique des maîtres primitifs, que les maîtrises de Moulins et de Langres exécutaient à la perfection ces chants, et cela depuis longtemps. Soit, et puisque nous sommes en veine d'exhumation, mieux vaudrait remonter plus haut et,

comme nous le disions, faire l'historique de l'ancienne École royale de musique religieuse de Choron, de ses efforts multiples, de son désintéressement au profit de l'art, de sa lutte pour la bonne cause, de ses éditions, des innombrables copies faites dans toutes les bibliothèques de l'Europe, et dont celle du Conservatoire a hérité pour le profit de tous ceux qui s'intéressent aux vieux maîtres. C'est cette école qui a fourni les vrais précurseurs du mouvement de Saint-Gervais, c'est à eux que doit aller toute notre reconnaissance, et nous ne pouvons nous empêcher d'y mêler une pointe de tristesse à la vue du médiocre résultat de tant d'efforts et de l'ornière où nous ont replongés ceux qui les ont suivis. Il ne suffit pas de se faire gloire de quelques exécutions isolées, de quelques exercices d'élèves, pour se croire utile à un mouvement artistique et susceptible de lui avoir imprimé mieux qu'un simple élan. Il faut réellement aimer un art et s'y donner *tout entier* pour avoir des chances de faire vraiment œuvre durable, et ceux-là n'étaient pas purs qui se glorifiaient d'avoir connu et pratiqué la musique palestrinienne avant Saint-Gervais, et qui admettaient, dans leur large éclectisme, à côté de la musique immortelle, des œuvres qui ont à peine vécu et n'existent déjà plus. Certains, renfermés dans des procédés d'exécution barbares, n'ont jamais pu faire croire à leurs auditeurs qu'ils *aimaient* cette musique comme on doit l'aimer. D'autres ont apporté à un répertoire relativement restreint un goût véritable dans l'interprétation, mais, toutefois, empreint de quelque mièvrerie; ils ont composé aussi et fait exécuter toute autre musique dont le style hurle d'être accouplé aux sévères harmonies des maîtres; dans la suite, ils sacrifièrent même celles-ci à cette musique qui, au fond de leur cœur, n'avait cessé d'être leur préférée. Le grand mérite de Saint-Gervais n'est pas tant d'avoir exécuté les œuvres des maîtres en toute perfection, que de les avoir rendues *vivantes*, et cela à tel point que, pour les auditeurs familiarisés avec celles-ci, nulle autre musique religieuse ne peut tenir à côté et que, à de rares exceptions près, elles leur paraissent fraîchement écloses. A ce point de vue, l'action de Saint-Gervais est loin d'être arrêtée; ce n'est pas parce que des professionnels irréductibles se refusent à admirer cette musique, et surtout à faire l'effort nécessaire pour la comprendre et pour l'aimer, que l'action bienfaisante sera enrayée. A tout esprit sain et cultivé, Saint-Gervais a rendu *impossible* la musique d'église contemporaine, et ceci n'est pas le moindre de ses mérites. On ne pouvait cependant pas lui reprocher d'avoir feint d'ignorer les efforts de ceux qui, loin de réprouver sa musique, ont composé et fait exécuter de nouvelles œuvres. On verra plus loin ce qu'a tenté la *Schola Cantorum* dans ses essais de création de répertoire de musique religieuse moderne. Nous ne pouvons pas encore nous prononcer sur le résultat obtenu, mais on ne pourrait lui reprocher d'avoir, d'un beau motet palestrinien, abouti à certain *Pater noster* à batteries redondantes et inutiles. Ceci condamne donc tout reproche d'oubli, et si l'on peut critiquer la société allemande de Sainte-Cécile, qui a créé un des plus beaux mouvements de réforme artistique religieuse qui soient, en ce qu'elle a sacrifié un peu les grands maîtres aux petits maîtres de sa chapelle actuelle, on ne pourra, du moins, à la *Schola*, aussi, lui reprocher autre chose que d'avoir admis des essais dans le bon style sans avoir jamais accepté le mauvais goût.

Il nous faut maintenant rendre compte de la genèse de la première Semaine sainte de Saint-Gervais, où l'on ne s'est jamais placé en réformateurs ignorants du passé; tout ceci était bon à dire, mais le temps seul, qui remet les choses au point, aura le dernier mot dans le différend. D'autres viendront peut-être qui dépasseront de beaucoup ce qui a été fait à Saint-Gervais, mais l'on doit accorder à Charles Bordes d'avoir été le Pasdeloup de la musique palestrinienne, et ce n'est pas un mince titre de gloire, car on se demande encore à notre époque si Palestrina et Roland de Lassus sont vraiment des maîtres dignes de notre attention, tout comme on le faisait, il y a quelques années à peine, pour ce pauvre Beethoven que l'on n'est pas encore trop sûr de comprendre!

*
* *



Quand Ch. Bordes eut pris la résolution de donner une Semaine sainte complète à Saint-Gervais, il passa tout l'hiver de 1891 à 1892 à la préparer; tout, ou presque tout, était à trouver, et ce fut un éden merveilleux qui s'ouvrit devant lui. Grâce à Proske, à Commer, et à quelques autres éditions existantes, il ne pouvait être alors question de remettre en partition des œuvres oubliées, le programme fut facile à faire. Vittoria s'offrait tout entier avec ses admirables répons dits *Selectissimæ Modulationes*, Palestrina avec ses répons du premier Nocturne, contestés depuis et attribués à Ingenieri, sans que cela ait été bien prouvé, et bien d'autres œuvres encore. Nous publierons plus loin le programme d'une *Semaine sainte* de Saint-Gervais ; l'*Au jour le jour*, du *Figaro*, cité ci-dessous en entier, en tiendra lieu cette fois. On sera étonné d'y voir figurer deux motets à deux chœurs de l'immortel cantor de Leipzig, J.-S. Bach; c'est qu'il fallait encore, non sacrifier au goût du public, car ces œuvres sont de purs chefs-d'œuvre, mais l'attirer et lui faire écouter du « déjà entendu » quant à l'esprit harmonique, car, à la longue, le régime de l'harmonie du XVIe siècle et des contrapontistes exultants lui aurait peut-être paru un peu long.

M. Vincent d'Indy fut sollicité par Ch. Bordes comme collaborateur, et, avec sa bonne grâce et sa simplicité exquises, il accepta. Cette union ne pouvait engendrer que du bon ouvrage. On travailla ferme : Charles Bordes, à lui seul, fit cent trois répétitions; Vincent d'Indy en fit bien une cinquantaine, et chaque choriste en put compter autant à son actif. Il fallait les styler à ce genre de musique absolument nouveau pour eux, et ce ne fut pas sans quelque peine. Ah! les premiers modes sans sensible, sans *si* ♭, les tonalités de

*sol mineur* sans *mi* ♭, ce que cela paraissait dur à certains ! mais ils avaient de la bonne volonté, on devait donc réussir[1]. Un spectre cependant s'agitait dans l'espace avec un glaive à la main, celui de la faillite. On avait, en effet, compté sur une quinzaine de cent francs pour les frais des chœurs, mais les répétitions s'ajoutaient aux répétitions, et bientôt la somme de trois mille francs allait être atteinte. Le bon Curé de Saint-Gervais n'avait permis l'entreprise qu'à la condition qu'il n'y aurait aucun risque à courir pour la fabrique. Ch. Bordes avait bien essayé d'une souscription, mais la tentative paraissait folle, et quinze jours avant la Semaine sainte, il y avait à peine douze cents francs de souscrits. Il se souvint alors de l'offre désintéressée et charmante que lui avait faite M. Ch. Darcours, le critique musical du *Figaro*, lors de l'exécution de la messe de Schumann; il n'hésita pas, alla lui montrer son programme, lui confia ses inquiétudes, et sollicita une insertion de quelques lignes dans les Échos. M. Francis Magnard, mis au courant de la requête par M. Darcours, et séduit par l'intérêt de la tentative, fit plus : il commanda à Ch. Darcours un *Au jour le jour* du *Figaro* en première page, et cela, bien entendu, absolument gracieusement. En une soirée, l'article fut sur pied, et, le jour même de son apparition, les équipages ne cessaient de défiler sur le parvis de Saint-Gervais, où venaient s'inscrire tous les grands noms du monde parisien, que le seul article en première page du *Figaro* avait mis en mouvement. Dès lors, le succès était assuré ; on travailla avec plus de cœur que jamais, répétant deux et même trois fois par jour; c'est qu'il fallait à tout prix être digne de la belle marque de confiance qu'un journal comme le *Figaro*, toujours prêt à patronner les grandes œuvres de l'art ou de la charité, avait donnée à l'entreprise. Le Mercredi saint arriva, la nef était pleine, et le Tout-Paris des premières était là; le mouvement de Saint-Gervais était à jamais consacré.

Voici l'*Au jour le jour* du *Figaro* et quelques extraits des articles que firent naître les exécutions de la première Semaine sainte de Saint-Gervais. Mais avant, remercions hautement ici, nous qui avons, depuis, éprouvé tant de

1. Voici la photographie d'un feuillet de carnet de présences de M. Bordes pour la seule partie de soprani.

joies à Saint-Gervais et qui croyons si fermement à sa bienfaisante action, le désintéressement avec lequel le *Figaro* a conduit toute cette campagne artistique, alors que, nous n'en doutons pas, il a dû se présenter plus d'un « déchanteur » pour enrayer le mouvement que l'on traitait, à l'époque, de *snobisme*, et qui, depuis, a pris sa forme définitive.

*(A suivre.)* RENÉ DE CASTÉRA.

### LA MUSIQUE SACRÉE A SAINT-GERVAIS

Il se prépare, à Paris, une manifestation artistique qui va certainement exciter un vif intérêt : un groupe d'amateurs de musique sacrée s'est formé en vue de donner, pendant les offices de la Semaine sainte, une série d'auditions d'œuvres des maîtres anciens des XV[e], XVI[e], XVII[e] et XVIII[e] siècles.

La maîtrise de l'église Saint-Gervais, à laquelle nous devons déjà les belles exécutions avec orchestre des messes de Schumann et de Schubert, du *Cantique de l'Avent* de Schumann, de la deuxième *Béatitude* de César Franck, etc., a été chargée de ces importantes exécutions chorales.

Les chœurs d'hommes et d'enfants, disposés en deux groupes considérables sur des tribunes séparées, placées aux extrémités du transept, seront dirigés par M. Vincent d'Indy et par M. Charles Bordes, maître de chapelle de Saint-Gervais.

Les exécutions auront lieu : aux offices des Ténèbres des Mercredi, Jeudi et Vendredi saints, à la messe du Jeudi saint, aux offices du matin des Vendredi et Samedi saints. Les œuvres exécutées seront : de Palestrina, quatre répons, une messe brève à quatre voix, le *Stabat*, les célèbres *Improperii* et le *Magnificat* à deux chœurs; de Vittoria, quatre répons et la *Passion*; d'Allegri, le *Miserere* fameux de la chapelle Sixtine; de Josquin des Prés, un *Miserere*; de Gallus, un répons, un *Miserere*; d'Orlando de Lassus, un *Regina cœli*; de Lotti, un admirable *Crucifixus*; de Corsi, Bernabei, Nanini, Guidetti, Pitoni, etc., des pièces et des psaumes divers; enfin, de Jean-Sébastien Bach, deux des célèbres grands motets à deux chœurs et à huit voix.

Ces œuvres, pour la plupart, n'ont jamais été exécutées à Paris; elles forment un ensemble suffisant pour donner une idée de cette admirable pléiade de maîtres qui va de Josquin des Prés et Palestrina à J.-S. Bach. Nous sommes heureux que l'idée soit venue à quelques bons esprits de reconstituer dans leur milieu ces compositions religieuses sereines et élevées, encadrées dans l'office même, qu'elles commentent merveilleusement, elles ne peuvent qu'émouvoir profondément une assistance de fidèles.

Les pièces de plain-chant des offices, telles que graduels, antiennes, etc., seront exécutées au chœur, en chant grégorien, d'après la méthode du savant Bénédictin Dom Pothier, qui a reconstitué miraculeusement les mélopées liturgiques mutilées et leur a rendu leur caractère primitif si oriental, si mystique et si musical à la fois.

Pour combler les frais de ces exécutions par une masse chorale suffisante et stylée par de laborieuses études, il a été ouvert une modeste souscription comprenant des parts de fondateurs (à 50 francs) et de souscripteurs (à 30 francs). Les fondateurs de l'œuvre auront droit à deux chaises, les souscripteurs à une seule.

Les inscriptions seront reçues jusqu'au 30 mars, à la sacristie de l'église Saint-Gervais : il sera remis aux personnes inscrites une carte nominative, indiquant l'ordre et l'heure des cérémonies.

Il ne nous reste qu'à souhaiter à l'œuvre de la maîtrise de Saint-Gervais, si artistique et si liturgique à la fois, une réussite complète dans sa souscription. Le *Figaro*, en exprimant récemment le vœu de voir exécuter à Paris, pendant la Semaine sainte, les œuvres admirables qui ont fait la glorieuse réputation des chœurs de la Sixtine, n'en croyait pas la réalisation si proche.

L'œuvre est entreprise, et nous croyons de notre devoir de la signaler aux amateurs sincères de la grande musique. Nous ne saurions trop engager les fidèles à seconder une telle tentative, en aidant à la reconstitution de cette musique incomparable, une des plus sublimes formes d'art du génie chrétien.

CHARLES DARCOURS.

(*Figaro*, 24 mars 1892.)

### OFFICE DE LA SEMAINE SAINTE A SAINT-GERVAIS

La maîtrise de Saint-Gervais, qui nous a fait entendre, l'an dernier, les messes de Schumann, Schubert et César Franck, le *Miserere* d'Allegri et le *Stabat* de Palestrina, avait entrepris, cette année, de chanter tous les offices de la Semaine sainte en musique ancienne du XV° au XVIII° siècle. C'était un grand effort à tenter, car on pouvait douter que le public prît intérêt à ces œuvres austères et de maîtres dont le nom est généralement peu connu ; le maître de chapelle, M. Charles Bordes, n'a pas hésité, et sa tentative a pleinement réussi ; par leur caractère liturgique, les chants qu'il nous a fait entendre ont, mieux que toutes les compositions modernes, édifié les fidèles, et la merveilleuse beauté de ces œuvres, ainsi que l'excellente exécution qu'en donnait M. Bordes, aidé de M. Vincent d'Indy, a été pour satisfaire tous les musiciens.

(*Débats*, 16 avril 1892.)

### MUSIQUE SACRÉE

Il a donc fallu, pour beaucoup de ces motets, faire copier des parties d'après les originaux, les mettre en partition, familiariser avec l'harmonie des maîtres du XV° et du XVI° siècle des enfants de chœur, des chantres et même des amateurs, plus habitués les uns au plain-chant, les autres à la musique moderne; leur apprendre le style vocal de ces compositions traitées dans le contrepoint le plus rigoureux et le plus savant, toujours écrites sans accompagnement, sans indications de nuances, et dont les mouvements sont perdus. Tout cela représente une somme d'efforts considérable. A ce labeur ardu, le maître de chapelle de Saint-Gervais a consacré de longs mois, au détriment de ses travaux personnels, et cela pour le seul honneur d'avoir fait vibrer, sous les voûtes de son église, les plus austères et les plus beaux chants qui aient peut-être été composés à la gloire de Dieu.

(*Gaulois*, 18 avril 1892.)

### MUSIQUE SACRÉE

J'entendais, vendredi, à la sortie, Charles Gounod dire : « C'est la seule musique qui convienne à l'église. » Cette opinion me paraît un peu absolue, surtout dans la bouche d'un maître ayant produit lui-même des œuvres sacrées qui ne sont pas écrites *alla Palestrina*. Il serait plus juste de dire : C'est l'église qui convient le mieux à cette musique, pour cette raison qu'elle a été faite pour les besoins du culte, et que toute œuvre d'art gagne à être placée dans le milieu auquel elle est destinée. Ça ne m'empêche pas de trouver bien ennuyeuses les lamentables psalmodies qu'il faut supporter entre les morceaux de la maîtrise.

Ce n'est pas seulement pour l'église que les maîtres anciens ont écrit des chefs-d'œuvre de musique chorale : il y a dans ce genre bien d'autres trésors. Il est à souhaiter que l'exemple donné à Saint-Gervais par M. Ch. Bordes soit suivi au concert. A côté de l'intérêt historique, il y aurait un bien grand charme à entendre les madrigaux de Palestrina, de Roland de Lassus, les chansons de Goudimel, Claude Lejeune, la *Bataille de Marignan*, de Clément Jennequin, si curieusement imitative, et tant d'autres belles choses.

SIDO.

(*Estafette*, 21 avril 1892.)

### CHRONIQUE MUSICALE

Tout ce que nous avons entendu à Saint-Gervais, les répons, les motets, le *Stabat* et le *Magnificat*, et surtout l'admirable *Missa brevis*, nous paraît rayonner d'un éclat transcendant qui laisse bien loin, dans son lumineux sillage, les œuvres analogues des successeurs ou des contemporains du Prénestin. Un seul de ceux-ci, Vittoria, nous semble digne de pouvoir soutenir une comparaison avec l'auteur de la *Messe du Pape Marcel*. C'est que Palestrina n'est pas seulement un grand musicien, il est le grand musicien du XVI° siècle. Il résume en lui mille efforts séculaires et mille labeurs ignorés.

PAUL DUKAS.

(*Revue Hebdomadaire*, 28 mai 1892.)

# Leçon d'ouverture du Cours de Musicologie sacrée

## à l'Institut Catholique de Paris

**Les notations mesurées du XII° au XVI° siècle. — Développement parallèle de l'histoire de l'écriture et de l'histoire de la notation musicale; le syllabisme et l'alphabétisme. — Méthode d'investigation et d'exposé.**

Messieurs,

J'ai annoncé que je traiterais, cette année, dans mon cours de musicologie sacrée à l'Institut Catholique de Paris, l'histoire des notations mesurées au Moyen-Age, du XIIe au XVIe siècle.

Peut-être est-il besoin de quelques explications complémentaires. J'aurais pu tout aussi bien donner à cette étude un titre différent, et vous vous apercevrez, Messieurs, dans nos dernières leçons, qu'ayant pris comme point de départ les plus anciennes écritures neumatiques, nous arriverons par des gradations insensibles, par une évolution continue de la séméiographie musicale, à la notation moderne, et même contemporaine. Nous nous arrêterons dans cette étude au XVIe siècle, alors que les principes de notre notation actuelle sont à peu près définitivement posés. En d'autres termes, nous étudierons ici, cette année, les origines de la notation musicale contemporaine et son développement historique depuis le Moyen-Age jusqu'au XVIe siècle.

La notation musicale, qui a pris naissance au XIIe siècle, a reçu le nom de « notation mesurée ». Pourquoi? Nous trouvons ce nom dans les plus anciens théoriciens. Dès Francon de Cologne, c'est l'*ars mensurabilis*, que ses théoriciens, les mensuralistes, ont bien soin d'opposer au plain-chant, le *cantus firmus*. Il semble que cette seule distinction doive nous mettre en défiance contre les plainchantistes, nos contemporains, qui rêvent la réduction de la cantilène grégorienne à la mesure moderne, car les théoriciens du Moyen-Age ont bien soin d'opposer l'*ars mensurabilis*, qui repose sur une technique nouvelle, à la vieille mélodie grégorienne, le *cantus firmus*.

Au XIIe siècle donc, en même temps que naissait la poésie lyrique en langue vulgaire, avec les troubadours du midi et les trouvères du nord de la France, des principes nouveaux de technique musicale se faisaient jour et se développaient au point de devenir, par une singulière fortune, le point de départ de notre notation musicale contemporaine. Cet art nouveau, c'est l'*ars mensurabilis*, le système de musique mesurée, auquel doit nécessairement correspondre un système d'écriture musicale portant en soi l'indication des éléments de mesure.

En cela réside la nouveauté, et l'intérêt d'une notation mesurée est d'avoir un système d'écriture dans lequel chaque note prise isolément représente, soit par sa forme, soit par sa position, une valeur déterminée : c'est le résultat auquel nous conduit, dès le XIIe siècle, l'art des mensuralistes.

Rien de semblable à l'âge précédent. Les notations purement neumatiques

reposent sur un autre système d'écriture, et pour bien vous faire saisir, Messieurs, toute la différence qu'il y a entre la notation neumatique et une notation mesurée, je vous exposerai le parallélisme qui existe entre l'histoire de l'écriture et celle de la notation musicale.

Nous rencontrons ici, et j'en suis heureux, une concordance nouvelle entre la musique et les autres manifestations de l'esprit humain. Vous avez pu, dans mon cours de l'an dernier, Messieurs, remarquer que chaque fois que nous survient, chemin faisant, semblable rencontre, je ne manque jamais de la signaler et de la mettre en valeur. Je désire toujours ne pas isoler la musicologie dans la synthèse des connaissances humaines, je me suis au contraire attaché à cette idée que le développement historique de la musique avait toujours coïncidé avec l'évolution des autres manifestations du génie humain, et, comme conséquence pratique de cette conception idéale, il suit que, lorsque nous, musicistes, nous arrivons aux mêmes conclusions que le philologue ou l'historien, nous pouvons être assurés de la qualité de nos recherches. Notre sourire se voile d'une nuance de pitié quand on vient nous annoncer une rupture avec la science traditionnelle, une révolution scientifique, l'anéantissement, par exemple, de l'œuvre bénédictine tout entière au profit de je ne sais quelle joyeuse facétie éclose dans le cerveau malade d'un savant de rencontre. Non, encore une fois, la science ne procède pas par à-coups, mais par transitions, et, d'autre part, veut entre ses différentes branches conformité et unanimité de résultats.

Eh bien, ce parallélisme dans le développement et cette conformité dans les résultats, nous les retrouvons, si, à côté de l'évolution de la notation musicale, nous étudions la genèse et l'évolution de l'écriture.

Qu'est-ce que l'écriture ? C'est l'art de fixer la parole par des signes conventionnels, tracés à la main, qu'on appelle caractères.

Si maintenant nous cherchons à définir la notation musicale, cet effort de l'homme pour transmettre sa pensée mélodique à travers le temps et à travers l'espace, est-il besoin d'une autre formule, et ne pouvons-nous pas écrire que la notation musicale est l'art de fixer la ligne mélodique par des signes conventionnels, tracés à la main, qu'on appelle notes ou caractères ?

L'écriture est née d'un besoin, de la nécessité de consigner la pensée d'une façon stable pour conserver le souvenir de certains faits et pour en transmettre la connaissance à d'autres.

La même nécessité se trouve à l'origine de la notation musicale : la pensée mélodique se développe dans le temps, elle est par essence instable et fugitive, il faut la fixer. Il faut, en outre, comme elle a en soi une valeur d'art, en faire profiter autrui; il faut que le génie d'un homme serve à la jouissance ou à l'enseignement des autres : or, c'est le rôle de la notation musicale de conserver l'inspiration de l'artiste et d'en transmettre la notion à qui désire en avoir connaissance. Entre l'écriture et la notation musicale, il y a donc identité de nature et identité d'origine.

Quittons ces brèves données philosophiques, qu'il serait pourtant aisé de développer, et passons, dans notre parallèle, sur le terrain de l'histoire : là encore, nous allons constater qu'il y a identité entre le développement de la notation musicale et l'évolution de l'écriture.

« Deux principes différents ont présidé de tout temps à la formation de l'écriture », écrit M. Ph. Berger[1]. « Les caractères peuvent représenter des idées ou des sons. On appelle *écriture idéographique* celle qui s'attache à rendre directement les idées; *écriture phonétique* celle qui exprime par des caractères les sons de la parole. L'écriture diffère du dessin en ce qu'elle est inséparable de la langue; si, dans l'écriture idéographique, les caractères sont des peintures de certaines idées ou de certains objets, ils les rappellent à l'esprit sous la forme qu'ils revêtent dans le langage, c'est-à-dire par l'intermédiaire du mot.

« Cette grande division de l'écriture en comporte elle-même d'autres d'une portée moins générale. Dans l'écriture idéographique, tantôt les caractères sont la représentation des objets eux-mêmes, tantôt ce sont des signes conventionnels ayant avec l'idée qu'ils expriment une parenté plus ou moins éloignée; à côté des *images*, nous avons les *symboles*; ces derniers sont de beaucoup les plus nombreux, car la plupart des objets qui occupent la pensée n'ont pas de figure matérielle; tel est le cas pour les idées abstraites.

« L'écriture phonétique, elle-même, se divise en deux branches : *écriture syllabique* et *écriture alphabétique*, suivant que les caractères expriment des articulations complexes ou bien des sons simples, des *syllabes* ou des *lettres*.

« Toutefois les distinctions qui précèdent ne sont justes qu'en théorie; le plus souvent, les faits ne s'y conforment pas. Non seulement on passe constamment, dans une même écriture, de l'image au symbole, mais presque toutes les écritures, qui ont commencé par être purement idéographiques, sont arrivées peu à peu au syllabisme. La distinction entre écritures alphabétiques et écritures non alphabétiques est la seule qui corresponde à une réalité historique. C'est la création de l'alphabet qui marque le grand pas dans l'histoire de l'écriture et qui la divise naturellement en deux parties : avant et après l'invention de l'alphabet. »

Nous avons emprunté cette citation à l'*Histoire de l'écriture dans l'antiquité*, de Ph. Berger, l'illustre orientaliste, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Il y a bien peu de choses à changer dans les termes, rien dans les idées, pour que cette page s'applique, *mutatis mutandis*, aux systèmes de notation musicale.

Nous voyons, à l'origine, dans les très anciennes civilisations égyptienne, chinoise, assyrienne et mexicaine, une écriture idéographique, c'est-à-dire exprimant des idées. Or, nous avons, au musée Guimet, un psautier lamaïque de Lhassa; le texte des prières est en thibétain, et, au-dessus des paroles, nous avons la musique. Cette notation musicale du centre de l'Asie me semble appartenir à la période idéographique de la notation, car les signes musicaux sont de longs traits sinueux, qui, je crois, représentent d'une façon idéale les inflexions de la voix selon qu'elle monte ou qu'elle descend.

Beaucoup plus proche de nous, au moins dans l'espace, la notation neumatique n'est-elle pas aussi idéographique par son principe? le type sangallien, qui en est le type le plus pur, ne représente-t-il pas lui aussi les inflexions ascendantes ou descendantes de la voix? et n'est-il pas curieux de constater

1. Ph. Berger, *Hist. de l'écriture dans l'antiquité*, Paris, 1891, in-8°.

au cœur du Thibet actuel comme dans la Suisse du Moyen-Age le même principe inspirer deux écritures musicales? L'idéographie a donc eu son rôle dans la formation des notations musicales.

Nous apprenons ensuite qu'il y a eu, dans l'histoire de l'écriture, passage de l'idéographie au phonétisme, par un procédé analogue à celui du *rébus*; celui qui lisait les signes images les prononçait avec la voix et en se servant de la langue du pays. Alors ces signes, au lieu de représenter un objet, représentèrent l'émission du son qui avait été prononcé en les lisant, comme dans un *rébus*, où les signes ne représentent plus l'image, mais le son. C'est ainsi que les signes images devinrent graduellement des caractères vocaux; ainsi naquit le phonétisme, c'est-à-dire l'usage des caractères qui ne répondent plus à des idées, mais à des sons.

Le phonétisme, avons-nous dit, se divise en deux branches, le syllabisme et l'alphabétisme. Le syllabisme exprime des sons complexes formés de plusieurs lettres, voyelles ou consonnes. L'alphabétisme désarticule un son complexe en plusieurs sons simples, et ce sont ces sons simples qui deviennent les lettres de l'alphabet.

Laissons encore à Ph. Berger le soin de nous apprendre comment l'humanité est arrivée à cette dernière analyse de l'écriture, l'alphabet.

« Que ce soient les Phéniciens, ou les Syriens, ou même les Hébreux qui l'aient inventé (nous manquons encore des éléments nécessaires pour trancher la question), l'alphabet est sorti du groupe des populations cananéennes qui étaient avec l'Egypte dans un commerce journalier : voilà ce qui paraît aujourd'hui à peu près certain.

« L'alphabet, toutefois, n'a pas été créé de toutes pièces; suivant l'opinion aujourd'hui la plus généralement admise, il est né de l'écriture égyptienne, comme celle-ci était sortie par un développement naturel des anciennes écritures pictographiques. Champollion, le premier, avait émis cette idée; M. de Rougé l'a reprise et en a entrepris la démonstration à l'aide d'arguments qui paraissent concluants. Les peuples cananéens ont emprunté l'écriture aux Egyptiens, comme ils leur avaient emprunté leur architecture, leur art, et, en partie, leur mythologie. Seulement, en l'adoptant, ils lui ont fait subir la plus grande transformation dont l'histoire de l'écriture nous offre l'exemple : ils n'ont retenu de cette immense quantité de signes que ceux qui correspondaient à des articulations simples, c'est-à-dire aux consonnes, et ils les ont adoptés à l'exclusion de tous les autres. Ils ont ainsi obtenu vingt-deux caractères qui devaient suffire à rendre tous les sons d'une langue et toutes leurs combinaisons possibles; et comme les éléments de la parole sont sensiblement les mêmes chez tous les peuples, cet alphabet a pu s'appliquer, au moyen de certaines modifications, à toutes les langues.

« C'est ainsi qu'est né l'alphabet, qui a été, suivant l'expression de Renan, une des grandes créations du génie humain. Cette création a consisté à rendre par l'écriture, non plus des idées, ni des mots ou des syllabes, mais les éléments primordiaux de la parole[1]. »

Dans l'histoire de l'écriture, nous avons donc rencontré une première phase,

1. Ph. Berger, op. cit., deuxième partie, c. 1.

l'âge idéographique; dans la notation musicale, nous le rencontrons également, et j'ai cru pouvoir rapporter à ce type de notation un psautier thibétain, en même temps que la notation neumatique, à son origine.

Que l'on s'attache, avec l'école de Solesmes et la *Paléographie musicale*, à un phénomène physiologique, la *chironomie*, pour qui le signe neumatique est le symbole du geste qui s'élève, quand la voix monte, et descend, quand la voix descend, ou que, plus simplement avec M. Combarieu[1], nous voyions dans les neumes comme « des *dessins* de petites mélodies établis d'après la position relative et naturelle des divers registres de la voix », il y a dans les écritures neumatiques une part d'idéographie, au moins dans la représentation extérieure du signe.

Si à l'origine du chant liturgique dans l'Eglise d'Occident un système aussi primitif, une notation aussi vague ont pu suffire, c'est que, comme encore aujourd'hui dans la religion lamaïque, à laquelle se réfère notre psautier de Lhassa, les premiers chants liturgiques méritaient à peine le nom de chants, c'était « une ébauche de chant pour laquelle suffisait une ébauche de notation », c'était une psalmodie encore peu distincte de la déclamation, une exagération des accents grammaticaux du discours.

Mais à un âge plus avancé, avec une civilisation musicale plus complète, vers le temps de saint Grégoire le Grand sans doute, la notation neumatique se constitua en système, et la transition de l'idéographie au phonétisme s'opéra. Les neumes devinrent un système d'écriture phonétique syllabique, en ce sens que chaque neume représenta une syllabe musicale constituée par un groupe de notes.

La caractéristique du neume dans le chant liturgique est la réunion dans une même formule de plusieurs notes qui doivent être groupées dans l'exécution, qui doivent être entendues dans une seule émission de voix.

Cette définition s'applique, non seulement au chant liturgique de l'Eglise d'Occident, mais nous retrouvons le principe de l'écriture neumatique dans toutes les Eglises chrétiennes. Le système le plus ancien du chant byzantin, appelé ordinairement *notation ekphonétique*, n'est pas du tout, comme on pourrait le croire, une écriture dérivée de l'écriture musicale des anciens Grecs; la notation ekphonétique ignore l'art et et la notation de l'antiquité, elle se rattache à la notation de l'Eglise latine, et, comme c'est de Rome que sont parties les origines du culte chrétien, il est vraisemblable que la notation ekphonétique est venue d'Occident à Byzance et en Grèce avec les autres éléments de la liturgie. Mais, transplantée sur le sol d'Orient, la notation ekphonétique a conservé son caractère syllabique, et chaque signe de cette écriture représente un groupe de sons aussi bien qu'un son isolé.

Allons plus loin, la notation musicale de l'Eglise arménienne semble pour nombre de signes être un emprunt direct soit à la notation latine, soit à la notation grecque. Mêmes formes, et souvent, mêmes significations. Nous admettons couramment que l'accent est à la base des écritures neumatiques. Or, le latin et le grec sont fondés sur l'accent, mais la langue arménienne ignore tout accent, et pourtant, son écriture musicale est neumatique, comme celle

1. *Essai sur l'Archéologie musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes*, Paris, 1896, in-8°.

des Eglises grecque et latine. Que s'est-il donc passé? C'est que le chant arménien est, comme une partie de la littérature arménienne, comme le dogme, comme presque toute la liturgie, emprunté aux Grecs. Nous répéterons, pour le neume arménien, l'observation que nous faisions plus haut : le neume est un groupe de notes qui doivent être produites par une seule émission de voix.

En un mot, le haut Moyen-Age ne connaît, semble-t-il, qu'un système pratique de notation, le neume, qui, d'origine idéographique, a passé au phonétisme et a pris une signification syllabique.

Etat encore bien rudimentaire! dès le dixième et le onzième siècle, on a compris ce qu'il y avait d'imperfections et de difficultés dans ce système, et l'ancien neume s'est transformé. Les notes différentes contenues dans la ligne neumatique ont tendu à s'individualiser; les extrémités du neume se sont renflées, le corps s'est amaigri, puis la désarticulation s'est faite peu à peu, et la notation carrée des beaux manuscrits du XII[e] et du XIII[e] siècle nous représente le principe alphabétique définitivement introduit dans la notation musicale.

Alors, le même phénomène a eu lieu, qui se produit chaque fois qu'un système d'écriture passe du syllabisme à l'alphabétisme. Le syllabisme, qui graphie les multiples inflexions d'une langue, a besoin d'un nombre considérable de signes; ainsi le chinois se sert de plus de 36.700 caractères, l'éthiopien d'un peu moins de 300, etc. Il y a des clefs, à vrai dire, pour toutes ces langues, mais il n'en est pas moins vrai que la difficulté est très grande. Alors nous trouvons une application du principe du moindre effort, une tendance vers la simplicité; l'alphabet, qui prend les sons essentiels d'une langue, se compose ordinairement de 20 à 30 lettres; l'arménien a 38 lettres, il est vrai, mais le grec n'en a que 24 et d'autres langues sont encore plus pauvres. Le même phénomène s'est passé dans la notation musicale : les manuscrits sangalliens de la belle époque présentent un peu moins de 400 signes différents, mais quand le neume s'est désagrégé et est devenu la belle notation carrée que les Bénédictins font revivre dans leurs livres choraux, nous avons eu la note caudée, la note carrée et la note losangée, dont les combinaisons ont suffi à remplacer les 400 signes des livres de Saint-Gall.

Donc au XII[e] siècle, nous sommes en présence d'une notation musicale, merveilleusement belle et claire, et si belle et si claire, que lorsqu'une technique nouvelle s'introduit en musique, lorsque les principes mensuralistes se constituent en corps de doctrine, on ne conçoit pas une autre écriture pour moyen d'expression de la musique mesurée. Alors, retenez bien ceci, on prend la séméiographie du plain-chant en donnant aux signes une autre signification : c'est ce changement de sens que nous étudierons dans la prochaine leçon.

Bref, au XII[e] siècle, l'ancienne notation neumatique s'est transformée et a donné naissance :

*a)* à la notation carrée diastématique du *cantus firmus*, du plain-chant,

*b)* à la notation carrée proportionnelle de l'*ars mensurabilis* ou musique mesurée.

C'est de cette dernière que nous nous occuperons cette année.

Occupons-nous d'abord de la définir.

I. La notation proportionnelle est un système de notation musicale mesurée qui, à partir du XIIe siècle, a coexisté à côté du plain-chant, et, de transformation en transformation, est devenu notre écriture musicale actuelle.

II. Il ressort de la proposition précédente que la notation proportionnelle n'a jamais été identique à elle-même et qu'elle a sans cesse évolué ; nous distinguerons au moins cinq grandes transformations jusqu'au XVIe siècle.

III. La notation proportionnelle a surtout servi à la musique profane, tandis que le plain-chant, à partir du XIIe siècle, est resté dans l'enceinte de l'église ; néanmoins, la musique mesurée a fini peu à peu par pénétrer dans l'église et le *motet* est la brèche par laquelle elle est entrée.

*(A suivre.)* PIERRE AUBRY.



# BIBLIOGRAPHIE

## « LE CHANT GRÉGORIEN ET SA RESTAURATION »

par M. l'abbé VILLETARD [1]

Cette petite brochure est récente si l'on consulte la date du tirage, et remonte déjà à quelques années, si l'on considère l'avis de la première page. C'est à ce point de vue qu'elle est intéressante lorsque l'on compare le chemin parcouru dans la restauration du chant grégorien, et les légitimes désirs qu'exprimait alors M. l'abbé Villetard.

Tout d'abord, le premier chapitre commence d'une façon qui ne peut que nous plaire, quand il refuse au XVIe siècle le titre de siècle de la renaissance, pour le donner très justement au XIXe. Le siècle, en effet, de la transplantation de l'art italien au détriment de l'art national français fut-il autre chose qu'une réelle décadence de cet art si personnel, produit si pur de notre sol?

Au contraire, jamais une époque, plus que la nôtre, n'a fouillé avec amour dans les poussières de son propre passé, et tous les arts du Moyen-Age, qualifiés de barbares jusqu'à la fin du XVIIIe, ont livré leurs secrets à nos patients chercheurs contemporains.

Toute l'architecture antérieure au XVIe siècle, et considérée durant trois siècles comme le dernier mot du laid (avec, par exemple, Saint-Sulpice donné comme modèle de beau), est appréciée aujourd'hui comme une des plus surprenantes manifestations de l'industrie humaine, et les génies qui en sont les auteurs ont plus de mérite que le patient dessinateur qui éleva la Madeleine, ce Parthénon égaré au milieu des quadriges omnibus du boulevard.

Après l'architecture, la musique devait prendre son tour dans les études archéologiques, et, à l'heure présente, la renaissance du XIXe est en pleine floraison. Certains esprits indépendants n'ont pas craint d'exprimer que le

1. En vente au Bureau d'Édition de la « Schola Cantorum ». Prix : 1 franc.

chant grégorien devait valoir la peine d'être étudié. Et d'autres l'ont étudié, et peu à peu on est arrivé à se convaincre que les époques dénommées avec mépris du Moyen-Age, pendant trois cents ans, furent aussi éprises d'art, aussi pures et aussi fécondes, pour ne pas dire « davantage », que l'époque grecque, admirable, immortelle, infinie, mais dont la beauté même se défend contre ce qu'en ont fait trois siècles de plagiat ignorant.

La conférence de M. l'abbé Villetard est admirablement divisée en plusieurs parties, traitant chacune un côté intéressant de la question : Nécessité d'une restauration; les travaux des Bénédictins; causes de vulgarisation; le texte authentique; le rythme, etc.

Plusieurs de ces questions commencent à être résolues aujourd'hui, mais il faut penser quelle volonté, quelle indépendance et quelle érudition il fallait avoir, il y a quelques années, pour exprimer de semblables propositions!

M. l'abbé Villetard fut donc un des pionniers de la première heure, qui a su s'affranchir des idées toutes faites, si faciles à suivre et à soutenir pour ceux qui se donnent un peu la peine de penser. Cette conférence marque donc une date, et, à ce titre, mérite de figurer dans toutes les bibliothèques musicales, et anssi dans beaucoup d'autres qui ne pourraient qu'y gagner.

F. DE LA TOMBELLE.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

### LES PETITES HEURES DE SAINT-JULIEN-DES-MÉNÉTRIERS

Les Chanteurs de Saint-Gervais ont commencé le 15 avril la suite de leurs auditions à Saint-Julien-des-Ménétriers du *Vieux-Paris*, et, dès les premiers jours, le public, bien restreint, hélas! qui fréquente l'Exposition, a pu s'y intéresser. Nous étonnerons même nos lecteurs en leur disant que, parmi les attractions artistiques diverses qui sont en activité à l'Exposition, les *Petites Heures de Saint-Julien* sont peut-être les plus suivies. Certes, la chapelle n'est pas pleine chaque jour, mais le dimanche notamment, on refuse du monde et le succès va grandissant.

Les auditions, fort bien comprises, consistent en un programme divisé en deux ou trois parties, séparées par des entr'actes assez longs pour permettre à une partie du public de se renouveler. Les concerts durent ainsi deux heures, divisés en trois intermèdes de trente à trente-cinq minutes où s'exécutent cinq pièces : trois chœurs *a cappella* ou accompagnés et deux soli le plus souvent, soli empruntés à des oratorios, à des histoires sacrées anciennes ou à des œuvres modernes d'inspiration religieuse et de valeur artistique. Les solistes sont choisis. On entendit notamment, pendant les quinze premiers jours de l'exploitation, Mlle Eléonore Blanc, M. Engel, Mlle Bathori, Mlle Joly de La Mare, une excellente mezzo-soprano, qui chante à la perfection la musique de Bach, digne partenaire de Mlle Eléonore Blanc, toujours excellente et sûre; Mme Lovano, Mlle Cécile Aubry, Mme Vinocourt et Mlle Jeanne Ediat, coryphées de la partie de soprani des Chanteurs, et enfin les jeunes élèves de la classe de chant de la *Schola*, MM. J. David, P. Gibert et A. Gébelin, dits « Scholæ Cantores », qui se font une spécialité des œuvres des maîtres du XVII$^{e}$ siècle, Carissimi, Marc-Antoine Charpentier, Lully, etc., où ils sont très appréciés, notamment dans la magnifique *Plainte des Damnés* de Carissimi, une œuvre d'un style incomparable. C'est pour alimenter le programme de Saint-Julien-des-Ménétriers que M. Bordes, depuis plusieurs mois, s'est appliqué à remettre au jour et à publier dans la nouvelle collection : *Concerts spirituels*, toutes les œuvres oubliées et si caractéristiques des maîtres de la basse chiffrée au XVII$^{e}$ siècle. A la fin de l'Exposition, cette suite de concerts aura constitué un véritable *Musée par l'audition* de toutes les œuvres les plus caractéristiques de la musique sacrée, depuis le Chant grégorien, dont les frêles mélodies charment tout le public, jusqu'aux belles pages musicales, sinon

liturgiques, de César Franck et de Gounod. Nous ne saurions donc trop souhaiter longue durée et succès aux *Petites Heures de Saint-Julien-des-Ménétriers*.

## LA SEMAINE SAINTE DE SAINT-GERVAIS

Comme chaque année, les offices de la Semaine sainte ont été, pour les Chanteurs de Saint-Gervais, une occasion unique de faire entendre les plus belles pages de leur répertoire, ces immortels *Répons* de Vittoria, dont le public ne se lasse point. Si les offices des premiers jours ne sont pas absolument suivis, par contre celui du Vendredi est toujours fréquenté par une foule compacte. Les auditions de Saint-Eustache, que l'on craignait devoir nuire à celles de Saint-Gervais, n'ont rien entravé; et c'était merveille de voir les voitures de maître, voire même les automobiles (!) défiler d'une église à l'autre, telles que voitures d'une noce. Les offices de la Semaine sainte à Saint-Gervais sont une chose admise à Paris, et bien des mélomanes les verraient disparaître avec regret. C'est que dix années d'existence, c'est quelque chose.

## LES GRANDS ORATORIOS DE SAINT-EUSTACHE

L'abondance des matières nous a empêché à regret de nous étendre sur les belles exécutions données par M. d'Harcourt à Saint-Eustache. Nous avons rendu compte de celles du *Messie* de Haendel; depuis, ont été exécutés : le *Requiem* de Berlioz, la *Terre promise* de M. Massenet, et enfin la *Passion* de J.-Séb. Bach. Pour rendre compte du *Requiem* de Berlioz, il faudrait une longue étude. Ce n'est pas en quelques lignes que l'on peut parler de cette œuvre complexe, singulière, quelque peu incohérente, certes peu liturgique et pourtant, par son orchestration, écrite pour l'église, et ne sonnant bien que là, ce qui paraît un paradoxe. Jamais pauvre texte liturgique n'a été plus mutilé, jamais recherche dramatique, et partant antiliturgique, n'a été poussée aussi loin. Pourtant, par instants, un grand souffle de génie a passé et la vision des régions inférieures a été évoquée. Oh ! la désolée solitude de l'offertoire, qui pourra-t-il jamais mieux nous la rendre? C'est un peu de la messe noire à l'église, et l'extravagance semble aller jusqu'au blasphème.

La *Terre promise* de M. Massenet est une œuvre relativement sobre, quand on la compare aux autres œuvres, et assez colorée par instants. Mais là pas plus que dans le *Requiem*, on ne trouvera le grand style, la grande architecture qui convient à l'oratorio, surtout s'il est exécuté dans l'église.

La *Cène des Apôtres* de Wagner, qui complétait, j'allais dire le *spectacle*, mettons cérémonie, est une œuvre démesurée et orphéonique, qui ne serait guère digne du grand maître de *Parsifal*, si, par instants, on n'y devinait pas sourdre les grands fleuves qui déborderont un jour. C'est une esquisse à ce point de vue intéressante.

La *Passion selon saint Mathieu* de Bach, exécutée en deux matinées, les Jeudi et Vendredi saints, ont été les ultimes exécutions des grands oratorios de Saint-Eustache; elles ont été magnifiques, et sauf quelques points de détail sur lesquels il serait trop long de s'étendre, tout a marché à merveille. M. Warmbrodt y a été un récitant incomparable; Mlle Blanc, toujours impeccable, etc. Merci donc à M. d'Harcourt de nous avoir fait entendre cette magnifique et colossale œuvre sans y avoir retranché ni changé une note. Un grief que nous lui ferons seulement, c'est d'avoir usé de l'orchestration de Robert Franz, courante en Allemagne, ce qui ne prouve rien du tout, quand Bach a écrit *son* orchestration, celle de son temps, celle qui va avec son œuvre. Oh! ces sempiternelles clarinettes flasques et redondantes! Il en avait déjà été de même avec les cors romantiques de l'orchestration du *Messie* par Mozart. Pourquoi ne pas se contenter de ce qu'ont écrit Bach et Haendel? Ils étaient hommes à savoir ce qu'ils voulaient.

Maintenant que les *Oratorios de Saint-Eustache* sont finis, je sais être agréable à la *Schola Cantorum*, aux Chanteurs de Saint-Gervais et à M. Bordes lui-même, en proclamant bien haut qu'ils ne sont pour rien dans la genèse de cette manifestation si intéressante au point de vue purement musical, mais peut-être condamnable au point de vue des convenances liturgiques. Si M. Bordes s'est trouvé à Saint-Eustache, c'est à titre de chef de chœurs de M. d'Harcourt, dont il avait déjà été le chef de chœurs pendant plusieurs années rue Rochechouart autrefois, et si des Chanteurs de Saint-Gervais ont pris part aux exécutions, c'est *individuellement*, pour gagner leur vie, sans que leur firme ait jamais été mêlée à l'entreprise. Ceci pour répondre aux chers amis qui se sont servis de ces arguments pour nous desservir en haut et en bas lieux.

G. de Boisjoslin.

---

*Le Gérant :* Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 4-00.

**Sixième Année** **N° 5** **Mai 1900**

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *(Bulletin et encartage de musique)* | *15, Rue Stanislas, 15* | *(Bulletin et encartage de musique)* |
| Étranger (Union postale). . 11 fr. | PARIS | France et Colonies. . . . . 10 fr. |

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE



## GIACOMO CARISSIMI

1603-1674



GIACOMO CARISSIMI, *figlio d'Amico, nacque in Marino*... Ces quelques mots de Pitoni[1] résument tout ce que nous savons aujourd'hui des années de jeunesse du plus grand maître du XVII[e] siècle italien. Comment ce merveilleux génie s'est-il formé? A quels maîtres revient la gloire d'avoir dirigé ses premiers pas? N'espérons plus le découvrir, à moins d'un hasard malheureusement bien improbable. Et tenons-nous pour satisfaits d'une indication, précise au moins et sans doute authentique. Avant que fût connu le recueil des notes de Pitoni, longtemps oublié dans les armoires de la Bibliothèque Vaticane, chaque historien, Dieu sait sur quels indices, choisissait à sa guise le lieu et

1. G. Ott. Pitoni, de Rieti (1657-1743), maître de chapelle au Latran et à Saint-Pierre : *Notizia dei maestri di cappella si di Roma che oltramontani... degli anni dell' era cristiana 1500 fino al 1700* (ms à la Vaticane). Une bonne copie de cet ouvrage précieux, quoique malheureusement trop succinct, se trouve à la Bibliothèque Nationale, dans les papiers d'A. de Lafage (Mss. nouv. acquis, franç., n° 266).
Marino, à 16 kil. de Rome, est un petit bourg, jadis fortifié, dans les monts Albains.

la date de naissance de Carissimi. L'abbé de Feller (*Dictionnaire historique ou Biographie universelle*) le fait naître à Venise, vers 1608; son article, traduit en italien, a été reproduit dans la *Biografia universale*, publiée à Venise en 1823. Fétis, qui fait encore autorité, s'est décidé, sans qu'on sache pourquoi, pour Padoue dans la première édition de son livre[1]. Quant à la date 1582 qu'il indiquait, il avait pris à la lettre un propos rapporté par Mattheson, qui, n'en parlant que de seconde main, attribuait un peu au hasard quatre-vingt-dix ans au musicien en 1672[2]. 1672 moins 90 égale 1582 : l'arithmétique était satisfaite. Mais le résultat de l'opération restait peu vraisemblable. C'était tout au moins reculer beaucoup la période de production de Carissimi. Car aucun de ses ouvrages (ceci ressort de l'inspection la plus superficielle) ne peut être antérieur aux essais de musique récitative tentés dans le premier quart du siècle. Leur forme même accuse manifestement des ressources de ce mode de composition une pratique bien plus grande que celle dont ont fait preuve les créateurs du genre. Fétis, il est vrai, s'est corrigé dans la seconde édition de la *Biographie universelle*. Il y donne la date de 1604 : on l'a généralement suivi depuis.

Mais cette date est-elle bien exacte? C'est encore par soustraction qu'on l'a déterminée. L'opération, à vrai dire, fut faite à la légère et je crois qu'il faut au moins remonter à l'année précédente. Pitoni dit en effet que Carissimi était âgé de plus de soixante-dix ans lorsqu'il mourut, *le 12 janvier 1674*. Ceci doit suffire. Jusqu'à nouvel ordre et faute de témoignage plus direct, il convient de fixer à l'an 1603 la date de la naissance de l'illustre musicien. Les registres de baptême ayant été, depuis fort longtemps, détruits par un incendie à Marino, il n'y a pas de probabilité qu'on puisse jamais arriver à plus de précision.

Ce point établi, reprenons le texte déjà cité et voyons s'il n'est possible d'en tirer rien de plus. Pitoni, si sobre habituellement de détails, a pris soin, cette fois-ci, de noter le nom du père de Carissimi. Ce n'est pas dans ses habitudes. Est-ce un simple hasard? Il se peut. Si non, j'en conclurai volontiers que cet Amico Carissimi, parfaitement inconnu d'ailleurs, était musicien lui-même, peut-être attaché à quelque modeste église et sans doute, en ce cas, le premier maître de son fils[3]. Ce n'est qu'une hypothèse, il est vrai, et encore

1. Il s'appuyait, dit-il, dans la note rectificative de la deuxième édition, sur le témoignage du Père Spiridione, en la préface du recueil *Musica Romana* (Bamberg, 1665). Ce religieux, dans cette collection, donne bien une pièce de Carissimi, le motet à 3 voix : *Militia est vita hominis*. Mais l'ouvrage, publié en parties séparées, n'est précédé d'aucune préface et ne renferme aucune indication biographique. Comme il arrive trop souvent, la mémoire de Fétis l'a sur ce point induit en erreur.

2. Je n'ai pas jusqu'à présent retrouvé ce passage. Fétis n'indique pas en quel endroit Mattheson aurait rapporté le fait. Je serais tenté de croire qu'il a mêlé deux témoignages distincts. Mattheson lui aurait fourni la date 1672, quand il parle des compositeurs allemands ayant étudié à cette époque à Rome sous Carissimi. Pour ce qui est de l'âge du maître romain, dans le tome IV de l'*Essai sur la Musique*, de La Borde (1780), il est dit qu'il a vécu jusqu'à quatre-vingt-dix ans. Fétis, qui n'indique presque jamais ses sources, ne devait pas classer ses notes avec beaucoup d'ordre et se fiait trop à sa mémoire. Il aura rapproché ces deux renseignements pour les attribuer tous les deux à Mattheson. Il n'est pas besoin de dire que le livre de La Borde, rédigé en un temps où l'on se piquait peu d'exactitude, n'est pas une autorité pour tout ce qui n'est pas contemporain de l'auteur.

3. La famille de Carissini semble avoir joui d'une certaine aisance. Le musicien était probablement fils unique, mais il avait trois sœurs : Caterina, mariée à Giovanni-Antonio Prosperi; Maddalena-Geronima, épouse d'un certain Nicolini, et Barnaba-Ruina, qui parait être restée fille. Toutes les trois lui ont survécu. Il existait encore à Marino, vers le milieu de ce siècle, au moins un descendant de la deuxième sœur, le chanoine D. Sebastiano Nicolini. (Cf. *Gazetta musicale di Milano*, 4 novembre 1855.)

assise sur des bases bien fragiles. D'ailleurs ce qui appert de l'étude du style ordinaire du maître romain, c'est qu'il s'est surtout créé lui-même. Il est véritablement, comme Bach, un autodidacte. L'ancien style polyphonique des écoles d'Italie, encore en pleine vigueur du temps où il s'est formé, ne lui est certes pas étranger. Il n'apparaît pas non plus qu'il ait jamais tenu à se le rendre très familier. Du moins ne l'a-t-il guère pratiqué. Bien peu de ses œuvres importantes (à juger sur ce qui nous reste) se réclament des formes et des traditions de la musique classique d'église.

C'est en quelque couvent de sa ville natale qu'ont dû s'écouler, studieuses et paisibles, ses premières années. Mais Rome n'était pas assez éloignée de Marino pour qu'un jeune musicien pût échapper à l'influence, au moins indirecte, des compositeurs qui y faisaient figure. L'abbé Pietro Alfieri[1] dit au reste que Carissimi avait étudié la musique à Rome. Ni lui, ni Pitoni, qu'il a fidèlement suivi, ne nous indiquent malheureusement rien du maître dont il avait suivi les leçons. Nous essaierons plus tard, en étudiant les œuvres, de déterminer lesquels, parmi ceux que l'on connaît, paraissent avoir exercé sur lui la plus forte influence. Mais cette détermination n'est ni facile, ni sûre. Nous arriverons peut-être à découvrir de quels modèles Carissimi s'est inspiré avant que son originalité se fût entièrement développée. Des œuvres telles que les siennes ne sont pas spontanément sorties de son cerveau : elles ont été précédées d'essais plus ou moins parfaits. D'autres, avant lui, avaient conçu l'idéal qu'il a si magnifiquement réalisé. De tels rapports cependant ne démontrent rien et l'histoire est là pour nous apprendre que ce n'est pas généralement leurs premiers maîtres que les élèves, ceux de génie surtout, mettent le plus d'empressement à suivre.

Toute cette première période du XVII[e] siècle italien reste encore pleine d'obscurité. Les partitions qui ont survécu sont peu nombreuses, rares, et d'accès difficile : ce qui rend malaisée la connaissance exacte du style de chacun des maîtres. Peut-être aussi la musique récitative était-elle encore trop récemment pratiquée pour que l'originalité pût aisément s'y faire jour.

Les écoles de musique ne manquaient pas à Rome. Mieux que partout ailleurs, les traditions palestriniennes s'y étaient conservées. La chapelle des Papes, jusqu'à nos jours, y devait garder le culte de l'art polyphonique, et empêcher, par les soins dont elle en entourait l'exécution, ces belles œuvres de tomber entièrement dans l'oubli. Mais depuis qu'Emilio del Cavalliere était venu apporter à la Ville sainte l'écho des réformes de Florence, depuis qu'en l'église de Santa Maria in Vallicella, en février 1600, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* avait été solennellement exécutée, les artistes comme le public s'étaient détournés des anciens maîtres. Il restait bien encore des admirateurs du passé pour se renfermer obstinément dans l'étude et la pratique de ce style *osservato*, si riche en chefs-d'œuvre. Sourds aux accents passionnés qui leur sont venus de la ville de la Fleur, ils se refusent toujours à tout ce que leur jeunesse ne fut pas instruite à approuver. Aussi la faveur publique les délaisse, car, parmi les novateurs, certains vont jusqu'à mépriser cette science dont ils

1. *Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia di maestri e professori di musica di Roma sotto l'invocazione di Santa Cecilia* (Rome, 1845). L'article « Carissimi », dans la seconde édition de la *Biographie universelle* de Fétis, est entièrement calqué sur ce travail.

sont si fiers. « L'intelligence du sujet et des paroles, a dit Caccini[1], leur expression juste et agréable, la passion, l'émotion importent plus que tout le contrepoint. » Et ces principes téméraires vont se répandre. Partout les maîtres du style récitatif ouvrent leurs écoles, véritables conservatoires privés où viennent se former les jeunes artistes. Ils réunissent autour d'eux une foule impatiente de disciples, enthousiastes des idées nouvelles, tout prêts à reléguer parmi les choses mortes ce que le précédent siècle a produit de plus achevé[2].

Ces écoles sont les héritières directes du cénacle florentin. Nourries de la moelle de l'antiquité classique dont elles ont l'ambition de renouer les traditions, leur esprit n'est plus celui des compositeurs d'autrefois. Elles sont plus portées vers l'art profane, le théâtre surtout, que vers la musique d'église. Ce sont de véritables académies, et les maîtres n'y ont pas seulement souci de former d'habiles chanteurs ou des compositeurs savants. Le propre de l'art récitatif n'est-il pas d'exprimer les sentiments et les passions? Il est donc nécessaire d'apprendre à les bien connaître : une forte culture générale devient indispensable. Aussi l'étude des lettres tient partout une place importante, presque aussi grande que celle de la technique musicale. Veut-on, en manière d'exemple, connaître l'emploi du temps, le programme des cours comme nous dirions, dans une des plus célèbres de ces écoles, celle de Virgilio Mazzochi, comme son frère Domenico un des plus renommés compositeurs de ce temps[3]? On consacrait trois heures, le matin, au chant proprement dit : difficultés *per l'acquisto dell' esperienza*, trilles, passages. L'étude des lettres prenait ensuite une heure, et une autre heure était affectée à des exercices devant un miroir pour apprendre à éviter tout mouvement disgracieux du visage. D'autres travaux occupaient l'après-midi. Théorie musicale, une demi-heure; contrepoint *sopra il canto fermo*, une demi-heure. Une heure pour mettre en pratique impromptu (*sulla cartella*) les principes de la leçon précédente. Enfin pour finir, une autre heure à l'étude des lettres. Le reste du temps (en restait-il après une journée si bien remplie?), on s'appliquait au *clavicembalo*, ou encore à la composition libre *secondo il proprio genio*. Certains jours, les élèves allaient chanter dans les églises de Rome, tant pour s'exercer eux-mêmes que pour étudier et analyser la manière des chanteurs en renom[4].

1. Préface des *Nuove Musiche* (Florence, 1601).

2. Déjà, en 1630, la musique de Palestrina n'est plus guère admirée pour elle-même. Le respect qu'on conserve encore pour elle est tout traditionnel. Pietro della Valle dit quelque part qu'il la faut considérer comme ces belles antiquités (*bellissime anticaglie*) que l'on recueille curieusement, non pour en faire usage, mais pour les tenir encloses en un musée.

3. Virgilio Mazzochi (1593-1646) fut maître de chapelle à Saint-Jean de Latran (1627), puis à Saint-Pierre (1629). Il a joui dans son temps, comme compositeur et comme professeur, d'une très grande renommée, et sa réputation dépassa peut-être celle de son frère. Pitoni le loue d'avoir introduit à l'église un style plus agréable et plus mélodique, spécialement pour les hymnes chantés, jusqu'à lui « a cappella », et qu'il rendit, dit-il, *giocondi ed ariosi*. P. della Valle (*Della Musica dell' età nostra*) nous fait comprendre ce qu'il faut entendre par là quand il dit avoir entendu au Collège Romain (vers 1640) une composition à six chœurs, de Mazzochi, où se mêlaient au style madrigalesque et au style de motet des « imitazioni ben fatte di arie diverse antiche e moderne e recitativi spirituosi di buon garbo ». Il parle aussi, avec le regret de n'y avoir pu assister, d'un grand « musicone » donné à Saint-Pierre, à douze et seize chœurs, avec un chœur en écho, tout en haut de la coupole, ce qui, dit-il, dans ce vaste temple, a dû produire de merveilleux effets.

4. Giovanni Andrea Bontempi : *Historia musica* (Pérouse, 1695). L'école de Virgilio Mazzochi, à vrai dire, semble avoir été surtout destinée à former des chanteurs. Bien que l'art du chant et la composition proprement dite parussent alors dans un rapport assez étroit pour ne pouvoir jamais être séparés complètement, il est à croire que les futurs compositeurs ne partageaient point exactement de même sorte leur temps d'étude. Une part plus large devait être réservée au contrepoint et à la théorie au détriment des exercices du chant.

Ces fortes études effraieraient nos chanteurs d'à présent. Mais elles formaient d'admirables virtuoses, rompus aux difficultés techniques, capables de comprendre et de sentir ce qu'ils exécutaient, comme aussi d'excellents compositeurs, sachant parfaitement écrire pour les voix, prêts à mettre en musique les sentiments les plus complexes et les plus raffinés. C'est à cette discipline sévère que se sont instruits les premiers maîtres du théâtre italien. Si l'on en voit bien les avantages très réels pour les musiciens dramatiques, il ne paraît pas que le compositeur d'église y pût trouver aussi bien à développer son génie. Ni l'esprit général, ni les formes de l'enseignement ne paraissent lui convenir. Carissimi, il est vrai, n'a point fréquenté chez Mazzochi : les dates se refusent à cette hypothèse[1]. Mais, ni dans cette école, ni dans telle autre analogue, il ne nous paraîtrait à sa place. Nous avons tiré *a priori* des œuvres du grand Romain une idée de sa personne et de ses principes qui, pour être inexacte, ne nous en demeure pas moins chère. Nous ne voulons pas voir le chantre austère et mélancolique de l'*Historia divitis*, ou de la *Plainte des damnés*, en ce milieu profane de poètes et de compositeurs de théâtre. Illusion dont il faut cependant nous défaire. Pour avoir fondé le meilleur de sa réputation sur ses ouvrages sacrés, Carissimi ne s'est point interdit de toucher à des sujets moins sévères. Il n'a peut-être pas composé beaucoup d'opéras : du moins n'en connaît-on qu'un seul qui puisse lui être attribué avec certitude[2]. Mais il a écrit un assez grand nombre de cantates profanes et d'admirables pièces lyriques de toute sorte pour qu'aucun doute ne subsiste. Il y aurait mauvaise grâce à lui en vouloir d'une contradiction apparente qui peut aujourd'hui choquer quelques-uns. Des scrupules de cette nature eussent été étranges en un temps où presque tous les musiciens d'opéra sont hommes d'église, où des cardinaux, comme les Barberini, sont directeurs de théâtre, où un futur Pontife, le cardinal Giulio Rospigliosi qui sera le pape Clément IX, écrit des oratorios et des comédies en musique pour le compositeur Marco Marazzoli[3].

Le mouvement musical issu de la réforme de Florence s'est développé en dehors de l'église et c'est la gloire de Carissimi de lui avoir fait pieusement hommage des plus riches trésors de l'art nouveau. Cet art nouveau, il le fallait étudier là où il florissait et se lancer hardiment dans la mêlée. En lisant les cantates sacrées de Carissimi, on découvre à chaque page maints détails de facture qui dénotent une connaissance approfondie des œuvres les plus célèbres de son temps. Si au milieu de sa carrière, fixé définitivement à Rome, il put à la rigueur s'assimiler tous ces procédés, il est bien plus vraisemblable

1. Virgilic Mazzochi, né en 1595, n'est pas beaucoup plus âgé que Carissimi. En tout cas, il n'a pu ouvrir son école de musique que lorsque sa réputation fut solidement établie, sans doute après qu'il eut été choisi pour maitre de musique de Saint-Pierre (1629), ou peu de temps auparavant.

2. *Le Amorose Passioni di Fileno*, représenté en 1647, sur un théâtre particulier, Casa Casali, à Bologne. Corrado Ricci : *I Teatri di Bologna*, 1888. M. Romain Rolland a signalé au « Liceo musicale » de Bologne le livret de cet opéra, le seul qui soit actuellement connu.

Pitoni atteste d'ailleurs que Carissimi fut célèbre au théâtre comme à l'église : « Fu celebre si nello stil di chiesa si di teatro. » (*Loc. cit.*)

3. *Chi sofre speri*, comédie, musique de Virg. Mazzochi et Marco Marazzoli (1639); *Dal Male in Bene*, musique de Marazzoli et d'Antonio Maria Abbatini, exécuté à l'occasion des noces du prince de Palestrina et de D. Olimpia Giustiniani (1653); *La Vita humana, overo il Trionfo della Pietà*, musique de Marazzoli, jouée le 31 janvier 1656, devant Christine de Suède, publiée deux ans plus tard ; *La Comica del Cielo, overo la Baltasara* (1667). Toutes ces pièces et d'autres encore des mêmes auteurs ont été données sur le théâtre Barberini, dont le cardinal Rospigliosi et Marazzoli sont en quelque sorte les fournisseurs attitrés. Voir à ce propos le livre de M. Ademollo, *I Teatri di Roma nel secolo XVII* (Rome, 1888).

de croire qu'il se les était déjà rendus familiers depuis longtemps, dans la fréquentation des maîtres en ses années d'étude. Le peu d'usage qu'il a fait toujours du style polyphonique indique assez ceux qu'il s'était choisis. Ce n'est qu'à la suite de ces novateurs dont les hardiesses, irrespectueuses un peu du passé, enthousiasmaient l'Italie tout entière, qu'il lui était possible, jeune encore, de se faire connaître. Et son mérite s'est révélé de bonne heure. Lorsque, vers 1624, à peine âgé d'une vingtaine d'années, il entre dans la carrière comme maître de chapelle de la cathédrale d'Assise, Carissimi n'est déjà plus un inconnu.

* * *

Quoique en décadence[1], Assise comptait encore de riches églises et des couvents considérables. On ne se fût point avisé d'aller chercher l'élève de quelque obscur musicien pour lui confier de prime abord la direction de la chapelle de la première basilique de la ville. La dévotion à saint François attirait d'innombrables pèlerins dans les différents sanctuaires où sa mémoire était honorée. C'était la cathédrale d'abord, où l'on conservait le corps du saint, « servie par les Cordeliers à la grande barbe qui sont au nombre de plus de cent religieux », dit un témoin occulaire; puis l'église consacrée « au lieu de sa maison paternelle; l'estable où il nacquit qui est une chapelle, le tout servy par les *soccolantes*; Sainte-Claire-d'Assise qui est une fort belle Église[2] »... d'autres encore. Quelle place tenait la musique dans ces cérémonies où accourait, à certaines époques, une foule immense? Les détails nous font défaut : les pieux visiteurs qui nous laissèrent le naïf récit de leurs impressions de voyage sont plutôt curieux d'insister sur la magnificence des édifices et les témoignages de la dévotion des pèlerins. Cependant, un correspondant du *Mercure Galant* (septembre 1685), à propos de la cathédrale et du grand couvent des Pères de Saint-François y attenant, nous apprend que « les religieux y chantent tous les jours de l'année en musique ». S'il en était ainsi soixante ans auparavant alors que Carissimi y dirigeait le chœur, la tâche du maître de chapelle n'était pas une sinécure. Les occasions de s'y faire valoir ne manquaient pas, et il fallait que le talent du jeune musicien se fût déjà manifesté avec un certain éclat pour qu'on lui ait confié, à ses débuts, un office de cette importance. Alfieri (*loc. cit.*) raconte que le délégué de Marino en personne[3] était allé conduire Carissimi à Assise. Si ce détail n'est pas là seulement pour l'embellissement du récit, on peut en tirer cette conclusion que cet engagement avait paru chose assez importante pour nécessiter quelques négociations préalables entre l'évêque ou les Pères et les autorités de Marino. Peut-être bien aussi le jeune musicien,

1. « La ville est mal peuplée, assez pauvre, n'ayant aucun commerce », déclare l'auteur anonyme d'un *Voyage d'Italie* (1651) (Manuscrit de la bibliothèque d'Aix-en-Provence).

2. *La Relation du voyage du Frère Fiacre de Sainte-Marguerite, Augustin Deschaussez, faite en 1661 en l'église de Saint-Pierre de Rome et de Notre-Dame de Lorette par ordre de la Reyne, mère du Roy.* On trouve d'assez nombreux détails sur la dévotion à saint François dans ce curieux manuscrit (Bibliothèque de Draguignan).

3. C'était alors, dans les Etats Pontificaux, le titre que portaient les gouverneurs des provinces d'importance secondaire.

mal satisfait de s'éloigner de Rome, n'allait-il qu'à contre-cœur et quelque peu contraint s'enfermer dans une ville d'importance médiocre, tout à fait à l'écart du mouvement musical.

Il ne nous est parvenu aucun renseignement sur cette première période de la vie de Carissimi. Sans doute faut-il rapporter au temps de son séjour en Ombrie celles de ses œuvres que nous connaissons (de réputation plutôt qu'autrement) pour avoir été composées en style *osservato* à la mode ancienne. Un grand couvent, tel celui des Cordeliers d'Assise, renfermait vraisemblablement tous les éléments nécessaires à l'exécution de tels ouvrages, à l'exclusion des autres qui demeuraient l'apanage des chanteurs de profession. Le style récitatif semblait encore d'exécution difficile : beaucoup plus que le chant figuré dans le goût palestrinien [1]. Si déjà à Rome et dans les grands centres il était en faveur, on peut croire que les chapelles des villes de second ordre ne le pratiquaient pas couramment. La mode y avait changé moins vite et les traditions du passé s'y maintenaient très certainement en pleine vigueur. Mais comme l'originalité de Carissimi n'est point là et que la postérité aussi bien que ses contemporains ont admiré en lui tout autre chose que le docile disciple de la première école romaine, il y a des chances pour que les compositions qu'il écrivit dans ce goût ne soient qu'en nombre infime parmi celles qui sont venues jusqu'à nous. La *Messe à 8 voix*, manuscrit autographe du maître, paraît-il, que possède le Liceo musicale de Bologne, le *Lauda Sion* et le *Nisi Dominus* aussi à 8 voix, qui faisaient partie, au dire de Fétis, de la collection de l'abbé Santini, à Rome, se pourraient à la rigueur rapporter aux années d'Assise [2].

*
* *

La cité de saint François n'allait pas retenir longtemps le jeune musicien dans ses murs. Carissimi, désireux de se produire sur un plus vaste théâtre, n'attendait qu'une occasion pour regagner la Ville éternelle. Elle ne tarda pas à se présenter. Moins de six ans après son départ pour l'Ombrie, Lorenzo Ratti, de Pérouse, qui depuis quelques années avait la direction de la musique au Collège Germanique, quittait Rome pour aller se mettre à la tête de la chapelle de la Casa Santa, à Lorette, où, fort jeune encore, il devait finir ses jours. Carissimi, bientôt après, était appelé à le remplacer. Peut-être l'influence de l'évêque d'Assise ne fut-elle pas étrangère à ce choix. Marcello Crescenzi, noble romain, qui occupait le siège épiscopal, était un ancien élève du Collège, dont il avait suivi les cours en qualité de *convictor*. Il pouvait avoir conservé assez de relations avec les successeurs de ses maîtres pour leur

1. « Stylo recitativo, qui praestantes requirit cantores, non sum usus », écrira vingt ans plus tard, en sa préface, l'auteur de la *Philothea, id est Anima Deo chara, Comœdia Sacra*, jouée à Munich en 1643.

2. Il y a encore, au Conservatoire de Paris, une *Messe à douze voix*, en style figuré, sur la chanson de « l'Homme Armé », si célèbre dans l'histoire du contrepoint vocal. C'est certainement la même que celle dont parle Baini, comme de Carissimi, sur le même thème et avec le même nombre de voix (*Memorie storico-critiche sulla vita e le opere di Pierluigi da Palestrina*). Fétis prétend à tort qu'elle se trouvait dans les archives de la chapelle pontificale. Baini ne dit rien de tel. Le Dr Haberl, dans son catalogue (*Bibliographischer und Thematischer Musikkatalog des paepstlichen Kapellarchives*), n'en fait pas mention. Et le copiste, qui en 1842 écrivait le manuscrit du Conservatoire, dit l'avoir mise en partition « ex antiquo ms Lateranensi ». Quoi qu'il en soit, elle a certainement été composée à Rome à une époque où Carissimi était déjà célèbre.

recommander, au besoin, le directeur de sa chapelle. Nous savons d'autre part qu'il s'intéressait à la musique et aux artistes[1]. Quoi qu'il en soit, Carissimi ne tardait pas à aller prendre possession de son poste. En 1630, il s'installait dans ses nouvelles fonctions[2].

Le Collège Germanique était une création de saint Ignace de Loyola, une de celles que le fondateur de la Compagnie de Jésus avait entourée, de la plus vive sollicitude. Ignace, pendant son séjour à Rome, s'était ému des progrès constants de la Réforme en Allemagne. Pour les enrayer, il avait conçu le plan d'un établissement où un certain nombre de jeunes Allemands, destinés au sacerdoce, recevraient gratuitement, avec des principes de piété solide, une forte instruction qui leur permît, une fois dans leur pays, de lutter avec succès contre l'hérésie grandissante. Uue bulle du pape Jules III, en 1552, autorisait l'institution et le 28 octobre de la même année le Collège Germanique ouvrait ses portes. Il comptait une vingtaine d'élèves à peine, mais allait rapidement s'accroître. La supériorité réelle de son enseignement attira bientôt un grand nombre de jeunes gens, Romains ou Italiens de noble famille, qui briguaient l'honneur d'en faire partie. Sans se lier par les mêmes engagements, ils prirent place aux côtés des étudiants allemands, à qui, dans la pensée du fondateur, le collège avait été exclusivement destiné. Aussi, moins de vingt-cinq ans après l'inauguration, la foule des pensionnaires était telle que la maison ne les pouvait plus contenir. Le pape Grégoire XIII, qui s'intéressait à l'œuvre et devait en réorganiser la discipline intérieure, la transféra en un palais abandonné et passablement délabré, attenant à l'église de Saint-Apollinaire. Le titre cardinalice de l'église, à la mort du cardinal Charles de Lorraine, fut supprimé ainsi que son collège de chanoines; l'église elle-même, concédée au Collège Germanique à charge d'y assurer le service religieux (janvier 1574). Il y avait alors plus de cent pensionnaires allemands, *alumni*, et le nombre des jeunes gens admis à partager leurs études, *convictores*, atteignait un chiffre très supérieur. La règle cependant était assez sévère, différant profondément de celle des autres établissements, Collège et Séminaire Romain, dont la Compagnie avait aussi la direction. Les élèves portaient le costume ecclésiastique[3]. Tous les divertissements mondains dont partout ailleurs les Jésuites s'étaient faits les propagateurs y étaient interdits. Disputes littéraires publiques, ballets, comédies, intermèdes musicaux, rien de tout cela n'était toléré[4].

1. Du moins, en 1620, Antonio Cifra lui dédie-t-il un de ses ouvrages : *Psalmi Sacrique Concentus octo Voc. et Organo concinendi... Antonio Cifra, Lauretanae Domus Musicorum praefecto auctore, ad Illustrissimum ac Reverendissimum D. D.* Marcellum Crescentium, *Patricium romanum Assisinatum Antistitem* (Assise, Jacopo Salvio, 1620).

2. Jusqu'en ces derniers temps, c'était en l'an 1628 que l'on fixait la venue de Carissimi au Collège Germanique, et cela d'après Pitoni. Mais ce dernier ne donne pas de date certaine : «*circa 1628*», dit-il. D'autre part. le Dr Haberl a eu entre les mains une chronique manuscrite du Collège Romain, due à un certain P. Castorio, qui indiquerait l'année 1630. On peut donc, sans grand risque d'erreur, accepter cette date. (Cf. *Die* Ars Cantandi *von G. Carissimi*, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1893.*)

3. C'était une soutane rouge, en signe du sang qu'ils devaient être prêts à répandre dans la lutte contre l'hérésie.

4. « Nullæ in hoc collegio equestres quas vocant artes. Non choreæ saltationes, non ficta inter duos certamina, non decursiones equorum, non spectacula scenica, res in aliis ingenuæ juventutis contuberniis tolerabiles, utiles etiam fortasse... sed ecclesiastica disciplina prorsus indignæ. Hic non nisi studiis severioribus, pietati et sacris Ecclesiæ officiis locus. » (*Collegii Germanici et Hungarici Historia, libris IV comprehensa, auctore* Julio Cordara, *Soc. Jesu*, Rome, 1770.)

Aussi n'était-ce pas sans difficultés que la jeunesse romaine s'était pliée à ces prescriptions austères. Dans les premières années, la vie intérieure du collège est périodiquement troublée par les réclamations des *convictores*, demandant qu'il leur soit permis de représenter des comédies (*actiones scenicæ*) à l'imitation des autres maisons d'instruction. Ces spectacles sont quelquefois exceptionnellement autorisés. Mais ils deviennent un sujet de désordre, comme aussi les habitudes et les goûts de cette jeune noblesse, trop différents des mœurs studieuses des pensionnaires ordinaires. Grégoire XIII décida que ceux-ci resteraient seuls à la nouvelle maison de l'Apollinaire. Quant aux *convictores*, ils iraient achever leurs études au Séminaire Romain et l'on n'en recevrait plus d'autres à l'avenir. La séparation causa, paraît-il, une désolation générale dans le collège. Et le grand désespoir des jeunes gens ne céda qu'aux accents pathétiques du beau psaume *Super flumina Babylonis*, que Tomas Luiz da Vittoria, alors leur maître de musique, composa, dit l'histoire, à cette occasion.

Une fois installé dans sa nouvelle demeure, le collège continua à prospérer. Saint-Apollinaire avait été magnifiquement restauré et le palais relevé de ses ruines. La beauté des cérémonies religieuses, célébrées en grande pompe dans l'église, ne tarda pas à attirer les fidèles[1] et Saint-Apollinaire du Collège Germanique occupa bientôt le premier rang parmi les églises de Rome.

Le collège prit soin de choisir toujours ses maîtres de musique parmi les meilleurs artistes. Vittoria avait occupé ce poste jusqu'en 1577[2]. Ses plus belles œuvres ont dû être écrites pour les pensionnaires. Jusqu'au commencement du XVII^e siècle en effet, la musique avait tenu une place importante dans les études. Outre le chant grégorien, qui y demeura toujours en honneur[3], même aux époques où partout ailleurs il était le plus négligé, la musique « figurée » y fut largement pratiquée. Le recteur Michel Lorédan, qui, jusqu'à sa mort, en 1587, eut la direction de la maison, en avait introduit l'usage. Tant qu'il vécut, les élèves y formèrent un chœur excellent[4]. A la vérité, ces traditions

1. « Quæcumque intra annum in Ecclesiis Canonicorum exerceri sunt solita officia, in S. Appollinaris exercentur diebus festis, eaque haud minore quam usquam alibi dignitate. Solam alioqui quam vocant Tertiam plerumque alumni concinunt. Sacratioribus tantum anni diebus Matutinas etiam ac reliquas horarias preces. » (*Collegii Germanici Historia.*)

2. Annibale Stabile, maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, succède à Vittoria, de juillet 1578 au 6 février 1590. — Stefano Fabri, l'ancien élève de Romano Micheli, le remplace (1590-1591), puis Ruggiero Giovanelli, de Velletri, maître de musique de Saint-Louis-des-Français, le futur successeur de Palestrina à la chapelle de Saint-Pierre-du-Vatican (1594). Pitoni fait l'éloge des compositions à huit voix de cet artiste, dans lesquelles il avait fait entendre des effets nouveaux (*movimenti leggiadri e sbattimenti di cori non più uditi per l'addietro*). — Asprilio Paccelli, avant de lui succéder à Saint-Pierre, tiendra sa place (1594) jusqu'en mars 1602. — Viennent alors Agostino Agazzari (mars 1602-13 octobre 1603), puis Ottavio Catalano, de Castro Giovanni en Sicile, maître de concert et virtuose au service du prince de Salmone, D. Marc-Antonio Borghese, neveu du pape Paul V. Catalano, au dire de Pitoni, serait resté près de vingt ans en fonctions. Cependant, avant 1623, d'autres musiciens sont venus à Saint-Apollinaire. Antonio Cifra, ainsi qu'en fait foi le titre de deux recueils de ses motets, y fut (sans doute depuis 1608) jusqu'en 1610, où l'évêque de Lorette, D. Rutilio Benzonio, l'attacha au service de la Santa Casa. Pitoni lui-même cite encore Annibale Orgas, d'abord élève puis plus tard maître de musique du collège, probablement vers 1619. — Enfin, de 1623 environ jusqu'à la venue de Carissimi, c'est Lorenzo Ratti, neveu et élève du célèbre maître Vincenzo Ugolini. Lorenzo Ratti avait auparavant dirigé la musique au Séminaire Romain.

3. « Cantum quem vocant gregorianum docentur novitii traduntque huic studio dimidiam quotidie horam a prandio. Quanquam et veterani in suis cubiculis cantu se parumper exercent eodem tempore. Examen de cantu sumitur quovis anno semel idque palam coram Moderatoribus. » (*Ibid.*)

4. « Addi postmodum Lauretanus jussit modulos musicos argutiores (cantum figuratum appellant et sonora instrumenta quorum erat receptus in templis usus, sic tamen ut Odæum D. Apollinaris soli exercerentur Alumni musicæ artis periti. » (*Ibid.*)



ne se maintinrent pas fort longtemps. Le chœur des *alumni* de Saint-Apollinaire connut des jours pénibles et n'eut qu'une gloire transitoire. En 1597, dix ans après la mort de Lorédan, il existait encore deux chœurs, mais bien peu nombreux. Le premier comptait trois enfants (*soprani*), un ténor, un contralto et une basse, auxquels se joignaient quelquefois un certain nombre de chanteurs amenés par le maître de chapelle. Le second n'était qu'un simple quatuor : un soprano, un alto, un ténor et une basse; en plus, les trois « Préfets » du collège, c'est-à-dire les trois meilleurs musiciens, qui servaient de répétiteurs à leurs condisciples. Ce n'était pas beaucoup, et encore le rôle de ces chanteurs allait-il se restreindre singulièrement par la suite.

Le 22 mars 1602, un nouveau maître de musique, Agostino Agazzari, prenait la direction de la chapelle [1]. Il ne devait pas y faire un long séjour, puisqu'il quittait ses fonctions le 13 octobre de l'année suivante. Mais ce court passage devait suffire pour transformer entièrement les habitudes musicales. Asprilio Pacelli, son prédécesseur, était un des derniers sectateurs de l'ancienne musique. Ses œuvres, motets, psaumes, madrigaux, *Cantiones sacræ*, toutes écrites dans le style polyphone, le prouvent assez. Agazzari, au contraire, acquis aux idées nouvelles, introduisit à la chapelle le style récitatif et la basse continue, dont il avait appris l'usage avec le Père Ludovico Viadana. Il a même pris le soin d'expliquer, en un traité didactique fort bien fait [2], la pratique de ce nouveau genre de composition et on lui doit la première imitation que nous connaissions de l'oratorio créé par Emilio del Cavalliere : *Eumelio, dramma pastorale, recitato in Roma nel Seminario Romano nei giorni del Carnevale, con le musiche dell' Armonico Intronato, l'anno 1606* [3]. C'est aussi une allégorie dévote, mais elle a revêtu le costume païen, et les personnages de la mythologie remplacent ici les abstractions poétiques du mystère de Cavalliere. Peut-être la crainte de froisser certaines consciences timorées dont la représentation de 1600 avait éveillé les scrupules est-elle cause de cette métamorphose qui nous semble assez singulière. Quoi qu'il en soit, si les pensionnaires du Collège Germanique assistèrent très probablement à cette solennité [4], ils ne prirent aucune part à l'exécution. Depuis plusieurs années la musique ne figurait plus parmi les études auxquelles ils se livraient. Soit que l'art nouveau parût trop difficile et qu'on ait pensé qu'il leur prendrait trop de temps, soit qu'il ait été jugé peu convenable à de futurs ecclésiastiques, soit pour quelque autre raison (l'accent étranger de ces jeunes Alle-

1. Agostino Agazzari, né à Sienne en 1578 d'une famille noble, se fit connaître d'abord dans sa patrie pour son habileté sur l'orgue et dans la composition : « In toccar de' organi fu bizarrissimo e vaghissimo e nel comporre armonioso e risoluto », dit le Père Isidoro Ugurgieri Azzolini. (*Le Pompe Senesi overo relazione delli huomini e donne illustri di Sienna e suo stato*, Pistoia, 1649). Il passa plusieurs années au service de l'empereur Matthias puis se rendit à Rome. De 1602 à 1603 il est au Collège Germanique, puis en 1606 au Séminaire Romain. En 1630 il retourne à Sienne où il exerce les fonctions de maître de chapelle de la cathédrale jusqu'à sa mort en 1645. Il avait rapporté d'Allemagne l'usage d'un instrument de la famille du luth, la pandore, encore inconnu en Italie, « la Pandora, la quale soavemente suonava ».

2. *Del sonare | sopra il basso | con tutti li Stromenti | e dell' uso loro nel conserto | dell' Ill. Sig. Agostino Agazzari | Senese, | Armonico Intronato.* | Sienne, Dom. Falcini, 1607. — Agazzari était membre de l'académie des *Intronati* de Sienne. De là ce nom, l'*Armonico Intronato*, dont il signe plusieurs de ses œuvres.

3. Venise, Amadino, 1606.

4. Les étudiants du collège allaient assister quelquefois, pendant le carnaval, aux représentations scéniques du Séminaire Romain : « ... per Bacchanales dies, ne expertes omnino alumni sint spectaculorum quæ sunt ejus propria... theatrum adeunt Seminarii Romani spectantque generosae illius juventutis comicas actiones... » (*Collegii Germanici Historia.*)

mands avait, paraît-il, choqué la délicatesse des oreilles romaines), les *alumni* ne s'appliquaient plus qu'au seul chant grégorien. Les Jésuites italiens, qui dirigeaient le collège, avaient d'ailleurs tous les préjugés de leur nation au sujet des talents musicaux des étrangers. Les Allemands, en particulier, leur paraissaient tout à fait incapables. La chronique du Père Castorio, citée par Haberl, est, sur ce point, caractéristique. « Si par hasard, dit ce bon Père, les pensionnaires se trouvaient dans le cas de faire eux-mêmes la musique, il est certain que ce serait une musique tudesque, pour exciter le rire et mettre l'auditoire en joie... Il serait d'ailleurs très difficile de trouver dans le collège les voix nécessaires, surtout les soprani et les basses et aussi les contralti, puisque nous voyons qu'en Allemagne, ceux qui font profession de diriger une chapelle de musique ont recours ordinairement aux Italiens, à cause du du peu d'habileté des Allemands en ces exercices. »

Cette belle assurance, cette prétention naïve des Italiens à être les seuls musiciens du monde, ne nous surprennent pas beaucoup. Elles expliquent du moins pourquoi le Collège Germanique laissa péricliter peu à peu l'organisation musicale des premiers temps. Les exécutions n'y perdirent rien d'ailleurs. Elles y gagnèrent même de se pouvoir plus facilement plier aux goûts de l'époque. Pour assurer le service de l'église aux jours de fêtes solennelles, on eut recours à des chanteurs de profession et à des symphonistes choisis parmi les meilleurs, ainsi que cela se faisait d'ailleurs dans toutes les autres églises de la ville[1].

Les œuvres religieuses d'Agazzari sont fort nombreuses. Motets, hymnes, *sacræ cantiones*, attestent par leur forme qu'ils furent écrits pour des chanteurs habiles et exercés, presque toujours solistes ou tout au moins ne se groupant qu'en très petit nombre pour l'exécution collective. Les chœurs proprement dits semblent ordinairement inconnus au compositeur : les pièces à plusieurs voix ont été visiblement faites pour être chantées en trio, quatuor ou quintette par trois, quatre ou cinq concertants soutenus de la basse continue, point du tout par un certain nombre de voix à l'unisson dans chaque partie. Ce caractère est commun à la plupart des musiques religieuses d'auteurs italiens à cette époque.

Il se retrouvera dans celles de Carissimi, en dépit d'un préjugé contraire. Aussi, était-il intéressant d'en faire la remarque et d'insister d'abord sur les conditions matérielles dans lesquelles le jeune maître allait pouvoir réaliser sa pensée.

N'oublions pas qu'on a souvent tiré des circonstances extérieures de la vie de Carissimi des hypothèses hasardeuses sur l'origine et la nature de ses ouvrages. Comme elle s'est écoulée tout entière, pour autant dire, au service d'une Congrégation religieuse, en contact avec une communauté nombreuse de jeunes séminaristes, on est malgré soi tenté de se le représenter vivant un peu hors du monde, composant dans la paix du cloître les œuvres que

1. « At mortuo Lauretano, seu peregrinæ vocis accentu Romanorum aures offenderentur, seu studio musices plus nimio avocarentur a scholasticis rebus juvenes, quæ demum fuerit causa, relicto Alumnis in usus quotidianos cantu duntaxat Gregoriano, ad faciendas populo illecebras molliorum suavitate chromatum, verius visum estcantores externos et symphoniacas pretio conducere, qui mos etiam nunc tenet. » (*Ibid.*)

vont interpréter ses élèves, avec, toujours à sa disposition, les voix dociles d'un chœur exercé. Si l'on ajoute que cette Congrégation était celle des Pères de la Compagnie de Jésus, on croira toucher du doigt la raison pour laquelle le maître romain a versé ses plus belles inspirations dans le moule de l'*Oratorio*, puisque l'usage s'est établi de désigner ainsi ses *Histoires sacrées*. On s'imagine voir l'influence de ces religieux dans cette prédominance du style dramatique ; leur goût pour les spectacles qui parlent directement aux yeux de la foule, pour les formes d'art séduisantes et somptueuses, devait les amener à favoriser volontiers de tout leur pouvoir ces tendances nouvelles. L'Ordre des Jésuites a bien exercé, il est vrai, sur l'art en général une influence qui, pour n'avoir pas toujours été heureuse, n'en fut ni moins forte ni moins durable. En architecture, en peinture, en sculpture, il y a un style « jésuite », selon le terme vulgaire. En littérature aussi : et cette empreinte se laisse encore voir sur des œuvres d'esprit et de tendances très différents. Tant d'écrivains du XVII[e] et du XVIII[e] siècle furent formés dans les écoles de la docte Compagnie ! En musique c'est tout autre chose et surtout en Italie.

Les fils spirituels de saint Ignace n'ont pas fait de l'art des sons leur étude de prédilection. On ne citerait aucun de ces Pères parmi les compositeurs ou les musiciens renommés de ce temps, alors qu'on y trouve fréquemment, à côté des clercs séculiers, des religieux de différents Ordres. Ils se sont laissé distancer toujours et n'ont attaché leur nom à aucune des innovations tentées en d'autres endroits[1]. Ce sont Philippe de Neri et les Oratoriens qui, au cloître San-Girolamo, puis à Santa-Maria in Vallicella, introduisent, avec les *Laudi spirituali* d'Animuccia, la langue vulgaire dans le temple; ce sont les Pères « Ministri degli Infirmi », qui adoptent les premiers le mélodrame religieux[2]. Les Jésuites ne se refuseront point à marcher dans cette voie. Eux aussi vont ouvrir les portes de leurs maisons à ces nouveautés mondaines, à ces spectacles pompeux et magnifiques qui charmaient la société romaine[3]. Comme partout, la musique récitative remplacera chez eux les pieuses harmonies des vieux maîtres. Les motets dialogués, les histoires sacrées, les concerts d'instruments seront admis en leurs églises. Mais ni plus ni moins qu'ailleurs. Carissimi, n'eût-il pas été à leur service, eût trouvé partout, quelle que fût la chapelle qu'il eût dirigée, les mêmes facilités et les mêmes ressources.

*
* *

Ces ressources, nous les connaissons. Elles ne sont point celles que les maîtres français, par exemple, trouvaient en même temps dans leurs maîtrises

1. Ceci n'est vrai que pour l'Italie. En France, il en va différemment, et les Jésuites français n'ont eu qu'à imiter ce qui se faisait au delà des Alpes pour paraître, en leurs goûts musicaux, très personnels et très hardis. Leurs spectacles de collèges, leurs tragédies latines avec intermèdes musicaux, leurs ballets, tout cela était inconnu en France avant eux ; de telles choses qui, à Rome, eussent semblé les plus ordinaires du monde, paraissaient, à Paris, des tentatives d'un intérêt considérable. Ce sont eux également qui ont importé en France l'habitude italienne d'introduire à l'église des musiciens de profession. Les chanteurs de l'Opéra, au grand scandale de beaucoup de bons esprits, figuraient régulièrement aux offices de leur maison de la rue Saint-Antoine. Voyez ce que dit à ce sujet Le Cerf de La Vieville (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1705, troisième partie).

2. *La Vita di santa Maddalena*, le 10 août 1636.

3. Ils excelleront bientôt dans ce genre. *L'Apotbéose de saint Ignace de Loyola et de saint François Xavier* (repr. en 1622), avec la musique à la mode de J.-H. Kapsberger, feront sensation pour le luxe de la mise en scène, des costumes et des décors.

et leurs cathédrales. Les Italiens jouissaient de cet avantage de n'avoir affaire qu'à des chanteurs professionnels, rompus aux difficultés de leur art et tous, même les moins fameux, virtuoses sûrs d'eux-mêmes[1]. Mais en revanche, comme ces musiciens n'appartenaient pas à l'église, on n'était jamais sûr de les avoir. « Si Don Livio Odescalchi s'était avisé de retenir tous les castrati de Rome pour son concert, il ne pourrait plus y avoir de musique en aucune église[2]. » Ils étaient relativement peu nombreux; le nombre des églises et des couvents était considérable. Il était donc difficile d'en réunir à la fois plus de trois ou quatre. Les maîtrises avaient été de tout temps à peu près inconnues en Italie et l'usage ne s'était jamais établi solidement d'entretenir des chœurs d'une certaine importance. Du moins, au temps où nous sommes arrivés, en dehors de la chapelle des Papes, de Saint-Marc de Venise et de quelques rares basiliques, ne rencontre-t-on nulle part ce que la plus petite paroisse de France pouvait offrir à son maître de chapelle : six ou huit enfants de chœur et une douzaine de chantres, prêtres ou simples clercs, dépendant de l'église et entièrement à sa disposition. « Une de nos cathédrales a plus de voix pour sa seule musique qu'il n'y en a pour toutes celles de Rome ensemble[3]. » Dans ces conditions, la vie d'un maître de chapelle ne ressemble en rien à celle que dans un poste analogue mène un artiste français. Celui-ci ne se borne pas à composer et à faire exécuter sa musique, il lui faut encore instruire les enfants de sa maîtrise. Il vit en commun avec eux dans la maison du chapitre; ces soucis d'enseignement, en lui prenant la plus grande partie de son temps, le tiennent à l'écart des séductions de l'art profane, auquel il est tenu de rester absolument étranger[4]. Les Italiens sont bien plus libres. Leur charge est légère. En dehors des heures d'office où ils tiennent leur place au chœur, ils n'ont qu'à prendre soin de recruter et d'engager les musiciens qui, chaque fois, leur seront nécessaires[5]. La composition mise à part, leur métier

1. « Ils sont tous très asseurés de leurs parties et chantent à livre ouvert la plus difficile musique. Outre cela, ils sont presque tous comédiens naturellement, et c'est pour cette raison qu'ils réussissent si parfaitement bien dans leurs comédies musicales... » (MAUGARS, *Responce faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le 1er octobre 1639.*)

Le Cerf de La Vieville (*loc. cit.*), si dur qu'il soit aux musiciens d'outre-monts, leur reconnaîtra plus tard le même mérite.

2. LECERF DE LA VIEVILLE (*loc. cit.*). Il y a là, naturellement, une certaine exagération.

3. (*Ibid.*) Certaines espèces de voix semblent avoir été fort rares, sans doute parce qu'on en faisait moins de cas que des autres, et que ceux qui en étaient pourvus n'y voyaient pas un moyen d'existence assuré. Les basses, par exemple, et cela dès le temps de Carissimi. « Il y a un grand nombre de castrati pour le dessus et la haute-contre, de fort belles tailles naturelles, mais fort peu de basses creuses ». (MAUGARS, *loc. cit.*) Il est des motets de Carissimi, en effet, où la basse est exécutée par un simple ténor. La messe à douze voix du Conservatoire est aussi dans ce cas. Ses trois chœurs n'y ont d'autre basses que des ténors, écrits assez hauts (jusqu'au *fa* et au *sol*), tout à fait dans le diapason ordinaire de ce genre de voix.

4. La plupart des maîtrises de France tenaient la main à ce que leurs maîtres et leurs musiciens ne prissent aucune part à des exécutions musicales en dehors de leurs fonctions. Certaines même vont jusqu'à leur interdire d'enseigner en ville (Maitrise métropolitaine d'Aix, délibération du 3 mai 1662). Quand l'Opéra sera institué, les défenses deviendront encore plus rigoureuses. Campra, en 1681, est renvoyé de la maîtrise d'Aix pour avoir pris part à une représentation. Cette rigueur contraste sigulièrement avec les mœurs italiennes du même temps.

5. Cette coutume, qui devient de plus en plus générale, scandalise fort les étrangers. « Les *Castrati* sont les principaux chanteurs des églises. On rencontre ces musiciens (*questi professori*) circulant chaque jour en troupe par la ville, selon qu'ils sont engagés en quelque endroit à prix d'argent. Cela n'est pas fait pour donner une bien haute idée de la musique sacrée, non plus que de leur caractère ni de leurs personnes, La vérité est que la musique d'église en Italie est, oomme celle de l'opéra, un simple divertissement, nullement une affaire de dévotion. » (*Dell' origine, unione e forza... della poesia e della musica, del dottore Giovanni Brown, tradotto in lingua italiana... del dottore Pietro Crocchi, Senese, in Firenze* (1772).

Ceci se rapporte, à vrai dire, à une époque bien postérieure à celle dont nous nous occupons. Du temps

est celui d'un directeur de théâtre. Comme ils n'appartiennent pas à leur église, ils vivent à leur guise, ils écrivent de la musique profane et des opéras. Nul n'y trouve à redire. Quoique pour la plupart prêtres ou tout au moins clercs, ils sont infiniment plus hommes du monde, plus indépendants, plus maîtres de leur personne et de leur temps que leurs confrères de France, lesquels, simples laïques bien souvent, n'en restent pas moins soumis à une discipline qui retient beaucoup de la sévérité du cloître.

*
* *

Il semble que Carissimi n'ait point abusé des facilités qui lui étaient offertes pour réserver à la musique mondaine les plus belles de ses inspirations. Il est probable qu'il n'écrivit que peu pour le théâtre[1]. Ses cantates italiennes, ses airs à une ou plusieurs voix, sont assez nombreux, il est vrai, et d'importance considérable en son œuvre. Cependant, ses contemporains ne se sont point trompés (et la postérité a ratifié leur jugement), quand ils voyaient en lui le plus illustre représentant de l'art religieux. Pendant son long séjour à Saint-Apollinaire, nous savons qu'il avait fait de cette église une de celles où l'on donnait la plus excellente musique. Il n'en avait pas été ainsi toujours. Si, en 1611, le Père Castorio affirme que les étrangers tenaient l'Apollinaire et ses offices pour une des merveilles de Rome, il est obligé de reconnaître, en l'an 1627, que cette splendeur n'était plus qu'un souvenir. « La musica del Collegio era grandemente dacaduta », avoue-t-il avec mélancolie. Quelques années après la venue de Carissimi, les beaux jours sont revenus, et jusqu'à sa mort la renommée du lieu se maintiendra. C'est à Saint-Apollinaire et au Collège des Allemands « qu'ordinairement s'assemblent les meilleurs musiciens de Rome », dit un voyageur anglais vers le milieu du siècle[2]. Pietro della Valle, plusieurs années auparavant (vers 1638 ou 1639), portait le même témoignage. « Cette nuit de Noël, dit-il, j'assistai à la messe et à tout l'office en cette église. Bien que, pour être arrivé un peu en retard, j'aie dû demeurer sur mes pieds et fort pressé par la foule qui se trouvait là, je restai néanmoins avec le plus grand plaisir pour l'excellente musique que j'entendis. Et, tout particulièrement, le *Venite exultemus* y fut d'une beauté et d'une grâce que je ne saurais rendre. J'ignore quel en était l'auteur, mais j'imagine que c'était le maître de chapelle de l'église, que jusqu'à présent je ne connais pas encore[3]. »

de Carissimi, sans doute, les choses se passaient avec plus de décence. Certains chanteurs, tout au moins, conservaient encore le respect de leur art et de leur personne. Mais tous les abus étaient en germe dans les mœurs musicales d'alors.

1. Burney croyait même qu'il n'avait jamais composé d'opéras, ce qui prouve bien qu'ils avaient dû être peu nombreux, puisqu'un siècle après tout souvenir en était perdu.

2. *Voyage d'Italie*... traduit de l'anglais de Richard Lassels, *opus posthumum* (Paris, 1671).

3. *Della musica dell' età nostra* (16 janvier 1640), dans le tome II des œuvres de Doni. Voir aussi ce que dit Kircher, *Musurgia universalis* (Rome, 1650). « Jacobus Carissimus, excellentissimus et celebris famæ symphoneta, ecclesiæ Sancti Apollinaris, Collegii Germanici multorum annorum spatio musicæ præfectus dignissimus, præ aliis ingenio pollet et felicitate compositionis ad auditorum animos in quoscumque affectus transformandos. Sunt enim ejus compositiones succo et vivacitate spiritus plenæ. » (I, p. 603.)

Pietro della Valle revenait à Rome après une absence de plusieurs années. Il était en droit d'ignorer Carissimi. Le fait prouve cependant que le nom du compositeur n'était pas, à cette époque, de ceux qui fixent l'attention de tous. Bien que Rome n'eût encore que des théâtres privés, la musique dramatique était déjà la seule qui fît immédiatement l'artiste célèbre. Les compositions d'église étaient trop du train ordinaire de la vie pour que, malgré leur excellence, leur auteur fût partout connu. Et nous nous trouverons ainsi confirmés, par ce silence des témoins, dans cette hypothèse que Carissimi s'est tenu confiné dans sa chapelle de l'Apollinaire beaucoup plus que l'usage du temps et l'exemple de ses confrères ne l'auraient pu faire penser.

Pour ce qui est de ces compositions qui attiraient ainsi la foule à l'église du Collège Germanique, on en aura une idée fort exacte en parcourant, dans les bibliothèques, les divers recueils de ses œuvres. La plupart ont bien les caractères que nous avons déterminés pour ceux de la musique d'église, telle qu'elle était comprise alors. Voici les motets, par exemple. Ce sont des morceaux de dimensions médiocres, de style très mélodique, assez ornés et fort propres à faire valoir l'habileté d'un chanteur. Une, deux ou trois voix, rarement quatre ou davantage, avec la basse continue; quelquefois deux violons qui jouent les ritournelles ou concertent avec les chanteurs. Ce ne sont pas ordinairement des textes liturgiques, plutôt des paroles faites exprès, sans doute par quelque ecclésiastique se piquant de belles-lettres. L'usage était particulier aux musiciens d'Italie et l'étranger s'en étonnait fort. Les Italiens y voyaient pourtant de grands avantages, puisque pendant deux siècles et plus ils ont continué à mettre en musique ces élucubrations fantaisistes dont la conduite et le style laissent souvent beaucoup à désirer[1].

Aucune de ces compositions qui permette de penser un seul instant qu'elle ait pu être confiée aux voix multiples d'un chœur. Tout cela se chantait en solo, en duo, trio ou quatuor. Il en allait de même certainement des messes, qui n'ont jamais dû être nombreuses. « Les prêtres et la plupart des moines d'Italie ne sçavent que dire la messe et ne chantent ni musique ni plain-chant. C'est pourquoi il n'y a ordinairement dans leurs paroisses et dans leurs couvents ni grand'messe ni vespres. Lorsque quelque fête veut qu'il y ait une grand-messe, vous voyez à l'autel les trois personnes nécessaires... et les musiciens étrangers font le reste[2]. » Il nous reste cependant une messe de Carissimi, imprimée de son vivant, à Cologne, en un recueil qui renferme ausssi quelques motets. C'est encore le même style à de bien légères différences près. Ni comme développement, ni comme plan, on n'y trouve rien qui rappelle l'écriture polyphone classique. Ni comme harmonie non plus. La messe est à trois voix seulement : deux ténors ou deux soprani et basse,

1. Lecerf de La Vieville (*loc. cit.*, III, p. 120) fait à ce point de vue une fort juste critique d'un motet de Carissimi, *Peccavi, Domine*. Il en loue grandement la musique : « C'est dommage, ajoute-t-il, qu'à travers toutes ces beautés on sente que les paroles ne sont point bonnes. »

Comme ces motets s'exécutaient souvent pendant les messes, sans qu'on s'occupât le moins du monde de les approprier à la liturgie du jour, il était préférable de ne mettre en musique que des pièces dont le sens, vaguement édifiant, fût convenable à peu près en toutes circonstances. Il y a cependant parmi ces œuvres un certain nombre de psaumes sur le texte même de la Bible.

2. Lecerf de La Vieville. *loc. cit.*, III, p. 175.

avec deux violons et basse continue. Un second chœur de quatre voix peut cependant se joindre, *ad libitum*, à ce médiocre ensemble[1].

Cela ferait supposer, ce que nous savons d'ailleurs, que les chœurs, si rares qu'ils fussent, n'étaient pas encore tout à fait tombés en désuétude. On arrivait, en quelques occasions extraordinaires, à réunir un certain nombre d'exécutants pour une exécution collective. On dirait même qu'en ce cas les maîtres cherchent à se dédommager de leur réserve de tous les jours. A mesure que le style récitatif et la musique en solo envahissent les églises, le nombre des chœurs et des parties s'accroît dans les compositions chorales. C'est à trois, quatre, cinq, six chœurs et plus que l'on écrit quand le clergé ou quelque généreux *dilettante* s'est décidé à faire les frais d'un de ces festivals. Nous avons vu les pièces à six chœurs de V. Mazzochi, son grand *musicone* de Saint-Pierre à douze et seize chœurs, avec écho dans la coupole. Maugars, qui voyageait à Rome dans ce temps (1639), parle aussi d'un concert du même genre, « le plus célèbre et le plus excellent ouy dans Rome », à l'église de la Minerve. Il y avait deux chœurs de musique et deux grandes orgues des deux côtés de l'autel, et tout autour de la nef, sur des échafauds, huit autres chœurs, chacun avec un petit orgue portatif. « Le contrepoint de la musique était figuré, rempli de beaux chants et d'agréables récits[2]. »

C'est bien le style de la *Messe à douze voix* du Conservatoire. Les trois chœurs y dialoguent plus volontiers qu'ils ne s'unissent : dans les ensembles, la rigueur scolastique tolère de nombreuses atténuations. De temps en temps, les mêmes parties se joignent deux à deux pour un assez long passage : trois sopranos ou trois ténors avec trois basses[3], trois sopranos avec trois altos. Ici chaque voix chante seule. Ce n'est pas encore le solo

1. *Missa | a quinque et a novem | cum selectis quibusdam | cantionibus | authore Jacopo Carissimi. | Coloniæ | apud Fridericum Friessen bibliopolam, anno MDCLXVI.* En parties séparées, dix cahiers. Certains exemplaires portent la date de 1665.

*La Plainte des damnés* est contenue dans ce recueil, avec les motets suivants : *Militia est vita hominis, Suscitavit Dominus, Surgamus, In te Domine speravi*, tous à trois voix, deux violons, viola ou fagotto *ad lib.* et basse continue.

2. *Responce faite à un curieux...* (1639). Peut-être cette musique, dont l'auteur n'est point nommé, était-elle d'Orazio Benevoli, le plus célèbre des maîtres italiens de cette époque pour les compositions à plusieurs chœurs. Orazio Benevoli (1602-1672), fils naturel du duc Albert de Lorraine, élève de Vincenzo Ugolini, fut maître de chapelle à Saint-Louis-des-Français et passa un certain temps au service de l'archiduc d'Autriche. De retour à Rome, il reprend ses fonctions à Saint-Louis, va en 1646 à Sainte-Marie-Majeure et, le 7 novembre de la même année, succède à V. Mazzochi dans la chapelle de Saint-Pierre. Il a laissé des motets et des messes à quatre, cinq, six, huit, dix et douze chœurs fort habilement écrits. Son chef-d'œuvre en ce genre est une messe à *quarante-huit voix réelles*, exécutée à l'église de la Minerve le 4 août 1650. Cent cinquante chanteurs y prirent part : les frais de cette solennité avaient été faits par un riche particulier, Domenico Fonthia, *notario di camera*. Un contemporain a dit de Benevoli qu'il avait non seulement approché du style de Palestrina, mais qu'il l'avait de beaucoup surpassé.

Cette manière d'écrire à plusieurs chœurs passait en France pour spéciale aux maîtres d'Italie. ROBINET (*Lettres en vers à Madame*, 26 nov. 1667), parlant d'une œuvre de Cambert exécutée chez les Angustins « du bout du Pont-Neuf », a grand soin de faire remarquer :

Les vespres qui, divinement,
S'y chantoient harmoniquement,
A six beaux chœurs, et, bref, tout comme
On en oit d'ordinaire à Rome.
Quoique l'autheur, assez expert,
Soit un François, nommé Cambert.

Charpentier profitera de son séjour à Rome pour étudier le style de ces pièces. Il copiera de sa main, en l'annotant avec beaucoup d'intelligence et de finesse, une messe à seize voix de Francesco Beretta et fera suivre son travail de « Remarques sur les messes à seize parties d'Italie ».

3. Avec les trois parties graves plutôt, car ce sont encore des ténors.

puisque les six chanteurs récitent ensemble. Mais enfin ces artistes ont ainsi la facilité de se faire entendre en dehors de la masse de voix du *ripienno*. L'effet général de cette polyphonie n'est pas sans majesté. Ces grandes masses, cette écriture compacte et massive donnent de belles sonorités. C'est un art décoratif qui s'harmonise bien avec les lignes un peu froides des monuments romains. Mais il ne faut pas y chercher la pieuse ferveur, l'expression intense des anciens maîtres, et, au point de vue purement technique, que nous restons loin de l'aisance suprême et de la fine élégance des contrepoints palestriniens!

La messe de Carissimi ne fut pas donnée à l'Apollinaire. Du moins, le manuscrit provient-il de Saint-Jean-de-Latran[1]. Si le maître écrivit ainsi pour un autre chœur que le sien, la raison en est peut-être que les grandes basiliques seules pouvaient se donner le luxe de pareilles œuvres dont l'exécution réclamait un assez grand nombre de voix et entraînait des frais considérables.

*(A suivre.)* HENRI QUITTARD.



# DIX ANS D'ACTION MUSICALE

*(Suite)*

## IV

### FONDATION DE LA SOCIÉTÉ DES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

A l'issue de la Semaine sainte de 1892, quelques jours après Pâques, Ch. Bordes profita de la paye des chanteurs pour leur demander, avant qu'ils ne se fussent dispersés, s'ils consentiraient à se grouper en société d'exécution dans le but de chanter l'immortelle musique des maîtres du XVI$^e$ siècle; celle-ci constituerait un répertoire choisi susceptible d'intéresser tous les dilettanti fervents de musique ancienne, qui, venant en foule à Saint-Gervais, semblaient leur demander de continuer une œuvre en si bonne voie. Sur les soixante à quatre-vingts chanteurs qui avaient pris part à la Semaine sainte, vingt-quatre acceptèrent.

Afin de les attirer et surtout de les retenir, Ch. Bordes leur annonça, dès la première réunion, qu'il tenait à leur disposition, non comme fonds social, mais comme réserve, à dépenser en cachets, les quelque mille francs qu'avait donnés la *Semaine sainte*: c'était l'assurance de ne pas travailler pour la gloire, et l'on se mit à l'ouvrage avec plus d'ardeur encore. On verra bientôt que cette somme ne fut distribuée qu'en indemnités d'exécution et que le travail ne fut nullement rétribué; il est donc juste de dire bien haut quel fut

1. Outre celle-ci, les archives du Latran en renferment une autre, à cinq voix, aussi sur un thème profane : *Sciolto bavean dall' alte sponde*. Il est curieux de constater qu'en plein XVII$^e$ siècle, on usait encore de ce mode de composition.

le désintéressement de ces chanteurs, d'autant que c'est une qualité assez rare dans ce corps professionnel où le meilleur esprit ne règne pas toujours. Une bonne fée semblait veiller à l'éclosion de toutes ces initiatives, car à connaître les us et coutumes qui régissent le personnel exécutant de musique à Paris, les débuts de la Société des *Chanteurs de Saint-Gervais* semblent être miraculeux. Beaucoup de gens taxèrent alors d'utopie l'idée de Ch. Bordes; mais on a vu depuis que, malgré vents et marées, la barque a pris le large sans encombre, ce qui prouve une fois de plus qu'en matière d'art le désintéressement est un facteur de première force, permettant d'atteindre aux plus grandes choses.

Il serait trop long d'énumérer ici tous les articles des statuts de l'association des Chanteurs de Saint-Gervais; nous publierons seulement les plus intéressants. Ils furent élaborés, le soir, en des réunions toutes populaires, dans la salle des catéchismes de Saint-Gervais et devant quelques canettes de bière entrées un peu en contrebande. Etaient présents à ces réunions quelques-uns des plus fidèles participants des chœurs de la Semaine sainte, pour la plupart « Enfants de Lutèce » ou « Enfants de Paris »; les répertoires un peu spéciaux de ces deux excellentes phalanges chorales ne satisfaisaient point complètement ces chanteurs, et on les trouvait toujours prêts à prêter gracieusement leur concours, notamment aux exécutions chorales de la *Société Nationale de Musique*; c'est là que Ch. Bordes avait appris à les connaître et à les apprécier. Ils se nommaient Gravollet, Alexandre et Lucien Lamotte, Louis Alagille, Navez, Moutin, Rolland, Demets, Deronet, Philippot, Amuat, Lux, Lefort, Beaupère, etc.; tous ou presque tous sont encore de la Société et en forment le noyau le plus fidèle et le plus dévoué. Les statuts, ce fut Ch. Bordes, assisté de M. Moutin, qui les élabora; M. Quirot, l'excellent baryton, y participa aussi. Quant au titre, c'est Ch. Bordes qui le trouva; il paraissait un peu long, mais ce fut sa fortune : il avait du rythme. On ne saurait trop, en pareil cas, choisir avec soin la *cadence* du titre; on en a vu de prétentieux même aux plus belles œuvres.

Voici quelques articles des statuts, on en admirera l'ingéniosité :

TITRE PREMIER

1

Une association artistique mixte est fondée sous le titre *Les Chanteurs de Saint-Gervais*, afin d'exécuter et de propager les chefs-d'œuvre de musique chorale des maîtres religieux et profanes des XV^e^, XVI^e^, XVII^e^ XVIII^e^ et XIX^e^ siècles.

2

Cette association, dont le siège social est à Paris, 2, rue François-Miron, dans une annexe de l'église Saint-Gervais, est indépendante de celle-ci, ne relève que d'elle-même, et se réserve le droit de prêter son concours quand bon lui semblera, et aux conditions que son comité aura préalablement acceptées.

4

Toutes discussions politiques ou religieuses sont rigoureusement interdites.

Aucune personne étrangère à l'Association n'est admise pendant les études.

8

Tous les membres du comité, sauf le Directeur, sont élus à la majorité des votants, en assemblée générale annuelle; ils sont élus pour un an et peuvent toujours être réélus.

26

Une commission d'examen composée de cinq membres (dont devra toujours faire partie le Directeur-Président) est instituée afin de faire subir aux candidats les épreuves prescrites par l'article 27 ci-dessous. Deux membres seront choisis par le Directeur-Président, et deux autres, proposés par lui, seront élus en assemblée générale.

Deux membres dames devront faire partie de cette commission.

27

Les apirants-associés devront subir une épreuve devant la commission d'examen instituée par l'article précédent.

Il leur sera demandé :

1° De lire couramment à première vue;

2° D'être doués d'une voix excellente et timbrée;

3° D'avoir reçu des notions de l'art du chant.

Ceux d'entre eux qui ne satisferaient pas complètement à ces exigences, mais qui présenteraient à l'Association de réelles aptitudes, seront admis, comme *membres aspirants*, aux répétitions et quelquefois même aux exécutions; mais ils ne pourront, dans aucun cas, bénéficier du privilège des associés, ni être admis à la participation aux bénéfices, instituée par l'article 36.

29

Sont admis comme associés : les hommes, les femmes et les enfants (en prévision des exécutions chorales des chefs-d'œuvre religieux dans les églises). Toutefois, les enfants ne pourront être admis qu'avec une autorisation écrite de leurs parents ou tuteurs.

34

L'Association donnera tous les ans un concert au bénéfice des pauvres du IV[e] arrondissement (quartier Saint-Gervais), dans la salle des Fêtes de la Mairie [1].

35

L'Association offrira gratuitement aux membres du conseil de Fabrique, tant qu'ils voudront bien lui donner la libre jouissance d'une salle de répétitions, une audition de musique religieuse, dans une réunion de charité annuelle, donnée au bénéfice des œuvres paroissiales et des pauvres.

36

L'Association ne recevra aucune rétribution fixe; elle aura droit à des parts proportionnelles prises sur les bénéfices, et réparties de la manière suivante :

| | | |
|---|---|---|
| Le Directeur-Président . . . . . . | cinq parts, ci | 5 |
| Le Sous-Directeur, Vice-Président . . | trois — | 3 |
| Le Secrétaire . . . . . . . . . . | deux — | 2 |
| Le Trésorier . . . . . . . . . . | deux — | 2 |
| Le Bibliothécaire . . . . . . . . | deux — | 2 |
| Les Sociétaires . . . . . . . . . | une — | 1 |
| Les Enfants . . . . . . . . . . | demie — | 1/2 |

Les répartitions seront faites immédiatement après les exécutions payantes, et le Trésorier fixera, d'accord avec le comité, la date à laquelle les répartitions seront distribuées aux ayants-droit.

38

Les recettes seront réparties comme suit :

Deux tiers partagés entre les associés présents aux exécutions; l'autre tiers sera versé à la caisse

1. Nous profitons de l'occasion qui nous est donnée pour répondre à ceux qui colportent partout que les Chanteurs de Saint-Gervais ont chanté pour la *Caisse des écoles* de leur arrondissement. Une année, après avoir toujours chanté pour les pauvres, ils ont été, par surprise, affichés sous cette rubrique par les bureaux de la mairie, mais sur réclamation immédiate de M. Bordes, M. le Maire du IV[e] arrondissement, dont la courtoisie et l'amabilité sont extrêmes, a bien voulu faire droit à la demande de M. Bordes, faire réimprimer les billets et destiner aux pauvres le produit d'un concert que les Chanteurs de Saint-Gervais sont toujours prêts à donner à leur arrondissement et à leur Maire, pour lequel ils gardent une particulière estime.

sociale pour former la réserve de l'Association. Le minimum de la somme à allouer à chacun ne pourra être inférieur à *5 francs* ni supérieur à *10 francs* par exécution. Lorsque la somme sera plus élevée que le maximum ci-dessus, la différence devra être versée à la caisse sociale.

Pour les exécutions en province, le prix sera traité à forfait entre le comité et les demandeurs.

39

A la clôture de l'exercice annuel et après apurement des comptes de la Société, la somme restée sans emploi sera divisée en trois parts égales; une part restera en caisse, comme avance pour l'exercice suivant, et les autres parts seront réparties, comme il est dit à l'article 38, entre les associés, proportionnellement au nombre de répétitions à l'actif de chacun.

Les présences seront, en prévision de la répartition ci-dessus, rigoureusement consignées sur un registre spécial placé entre les mains du Directeur-Président.

Le maximum de l'allocation sera de 5 francs par présence.

53

La Société *Les Chanteurs de Saint-Gervais* est fondée pour *vingt années consécutives*, à partir du jour de la publication des Statuts de ladite Société.

54

M. Charles Bordes en est nommé Président-Directeur fondateur pour vingt années.

Les modifications apportées aux Statuts ne pourront l'atteindre en tant que Président-Directeur fondateur de la Société, et il conserve par devers lui, comme sa *propriété privée*, le titre qu'il apporte à la Société, *Les Chanteurs de Saint-Gervais*.

57

En cas de dissolution, M. Bordes emporte avec lui son titre de *Chanteurs de Saint-Gervais* et la bibliothèque. Une liquidation sera faite par les soins du Trésorier, et les espèces restant en caisse seront divisées en trois parts égales. Deux seront immédiatement distribuées aux associés; la troisième restera déposée pendant un an à une Caisse d'épargne ou chez un avoué choisi par le comité; ensuite elle sera répartie entre les membres associés à la date de la dissolution. Les achats, de quelque nature qu'ils soient (sauf pour la bibliothèque), seront la propriété de la liquidation qui les vendra au mieux de ses intérêts.

Par cet habile moyen de répartition, Ch. Bordes tenait en haleine tout son personnel; celui-ci était intéressé aux progrès de l'œuvre et aussi à procurer aux chanteurs des cachets. Le *tiers à la caisse* permettait de former non un actif social, mais une réserve à distribuer comme indemnité de répétition en fin d'exercice, au moment où les petites bourses ont un terme à payer, quelques grosses dépenses à faire. Le tout arrivant à la fois, on paraissait toucher une plus grosse somme et les cachets d'exécution, distribués aussitôt après chacune d'elle, tenaient en haleine jusqu'à la répartition annuelle. Celle-ci ne fut pas brillante la première année. Elle ne donna à chacun qu'une indemnité de *15 centimes* par répétition. Si l'on songe que pour chaque répétition, et il fallut les multiplier pour acquérir un répertoire, les dames ont le plus souvent *douze sous* d'omnibus à dépenser, on ne pourra s'empêcher d'admirer leur abnégation. Depuis, les parts de répétition montèrent à *1 franc* sans jamais dépasser ce chiffre, et cependant, à de rares exceptions près, tous les chanteurs y sont assidus, ce qui indique que le dévouement *à base de désintéressement* a survécu comme a survécu la Société elle-même; voilà un excellent exemple de pratique artistique, aussi n'est-il pas sans avoir suscité jalousies et sarcasmes, mise en quarantaine même, toutes inimitiés qui sont loin de s'éteindre. On décrie Saint-Gervais, certains même n'ont pas assez de critiques pour ses membres, attaquant leurs voix, le « travail au rabais », mais tout cela n'empêche que le

choral a déjà fourni nombre de sujets aux chœurs de la Société des Concerts du Conservatoire, aux chœurs de l'Opéra, et que beaucoup d'élèves du Conservatoire, actuellement premiers rôles tant à Paris qu'en province, en ont fait partie. Nous citerons pour mémoire les Courtois et Laffite (de l'Opéra), Lussiez, Béchard, etc.

Mais revenons à la fondation de la Société, voyons les premières exécutions qu'elle donna avec la désignation alors nouvelle de « *Chanteurs de Saint-Gervais* » et aussi la création du bureau d'édition pour la publication de son répertoire.

*
* *

Voici la simple énumération des exécutions données par les Chanteurs de Saint-Gervais pendant l'exercice 1892-1893 :

Fête de la Pentecôte : Messe *Ave maris stella* de Vittoria et motets divers (première audition).

Fête de saint Gervais : Messe *Brevis* de Palestrina et motets divers.

Fête de l'Assomption : Messe *Ave maris stella* et motets divers, dont l'admirable *Assumpta est Maria* à 6 voix de Palestrina.

Fête de la Toussaint : Messe *Brevis* de Palestrina et motets divers.

Fête des Morts : Messe *Pro Defunctis* à 6 voix de Vittoria (première audition) et motets dont le *Peccantem me quotidie* à 5 voix de Palestrina.

En novembre, une cérémonie chez les Pères Dominicains, rue du Faubourg-Saint-Honoré.

22 novembre, clôture de l'Adoration perpétuelle à Saint-Gervais : Motets divers.

En décembre, Messe *Brevis* chez les Pères Dominicains.

Fête de Noël : Messe *Quarti Toni* de Vittoria (première audition) et *O Magnum mysterium* de Vittoria et *Hodie Christus* de Nanini.

8 décembre, au Cercle Saint-Simon : Audition de musique du XVI[e] siècle religieuse et profane, avec conférence de M. J. Tiersot.

7 janvier, Société Nationale de Musique : Première audition de l'*Ode funèbre* de Bach avec intermède de chansons de Roland de Lassus.

19 janvier : Deuxième audition de l'*Ode funèbre* de Bach avec soli, chœurs et orchestre.

Eglise Saint-François-Xavier : Audition et salut de musique palestrinienne avec sermon par le R. P. Boulanger.

Eglise des Carmes : Salut de l'Adoration perpétuelle.

» Cérémonie pour l'école Bossuet.

19 mars, à Saint-Gervais : Cérémonie pour la Société française de Secours aux Blessés militaires.

Dimanche des Rameaux : Messe *Quarti Toni* et motets.

Semaine sainte de 1893 : Série complète de tous les répons de matines et messe et motets nouveaux, notamment : messe *Ascendo ad Patrem* de Palestrina le Jeudi saint, le *Miserere* en trois parties de Josquin des Prés.

Fête de Pâques : Deuxième audition de la messe *Ascendo ad Patrem* de Palestrina.

En mai : Deuxième audition à Saint-François-Xavier.

» Mission à Saint-Gervais.

Le jour de l'Ascension : Vêpres solennelles et Salut, motets nouveaux, dont le *Magnificat* de Palestrina.

Vendredi 12 mai, à la salle Erard : Premier concert annuel. Au programme : *Déploration de Jehan Ockeghem* par Josquin des Prés, trois chansons de Roland de Lassus, septième motet de J.-Séb. Bach, *Alla Riva del Tebro*, madrigal de Palestrina, et première audition de la célèbre *Bataille de Marignan* de Clément Jannequin. Mlle El. Blanc, MM. Delsart, Warmbrodt et Stojowsky prêtaient leur gracieux concours à cette séance.

Ici s'arrête le premier exercice des Chanteurs de Saint-Gervais. Voici la fête de la Pentecôte de 1893, premier anniversaire de la fondation des auditions sous le nom de Chanteurs de Saint-Gervais.

## V

## PUBLICATION DU RÉPERTOIRE DE LA SOCIÉTÉ : « L'ANTHOLOGIE DES MAITRES RELIGIEUX PRIMITIFS »

Après ces diverses exécutions, et la Société étant bien constituée, il fallait absolument ceéer un répertoire, et c'est alors que Ch. Bordes entreprit la mise en œuvre de l'intéressante publication *L'Anthologie des Maîtres religieux primitifs*. Nous avons déjà vu quelle importance on attachait aux titres à Saint-Gervais, on les choisit du reste toujours avec un rare bonheur et celui-ci était bien fait par sa magnificence pour séduire et intéresser les souscripteurs. Mais M. Bordes nous permettra de le chicaner un peu au sujet de la signification de ce dernier titre. En effet, les *Maîtres religieux* semble impliquer tous ceux qui ont écrit pour l'église, et les vrais *primitifs* sont tous les anonymes du plain-chant, les pieux moines du moyen âge qui, artistes rares, ont créé un art admirable, digne d'être comparé aux chefs-d'œuvre qui l'ont suivi. Et en admettant qu'il ne s'agisse que de musique polyphonique, la désignation de « primitifs » n'impliquerait que les maîtres allant de Dufay à Josquin des Prés tout au plus. Quoi qu'il en soit, le titre avait bonne mine et devait plaire ; sans nous attacher trop à la couverture, voyons ce qu'elle contient : un véritable trésor musical à la portée de tous, tout animé et tout prêt à être exécuté par les maîtrises les plus modestes. A la propagande par audition, Ch. Bordes venait d'ajouter la propagande par le livre ; le succès de la souscription fut considérable, plus de 150 personnes souscrirent. On avait tiré à 200 et ce fut si vite épuisé que les chanteurs fondateurs qui s'étaient portés comme souscripteurs, durent se démunir de leur exemplaire pour le céder à de nouveaux abonnés. Il est seulement regrettable que Ch. Bordes, souvent trop absorbé par d'autres branches de son œuvre, n'ait pas poursuivi régulièrement la publication, mais il faut l'excuser devant la grandeur de la tâche qu'il a assumée presque à lui seul. On lui a reproché d'avoir puisé dans les éditions déjà existantes ; il l'a cependant fait dans une modeste mesure et pour les seules pièces qui, étant immortelles, ne peuvent pas ne pas figurer dans une Anthologie, et, à ce point de vue, la vieille édition du chanoine Proske de Ratisbonne lui fut précieuse. Il fallait aussi doter les chanteurs d'éditions de chœur gravées et tirées à de nombreux exemplaires afin d'éviter des frais de copie considérables, et aussi mettre à la disposition des maîtres de chapelle le répertoire de Saint-Gervais pour que ceux-ci, s'inspirant de l'interprétation de Ch. Bordes, s'essayassent à leur tour tour dans ce genre. On créa donc un *Bureau d'édition* et c'est alors que, aux pièces déjà parues dans des éditions plus ou moins connues, mais pour la plupart peu répandues dans le commerce, vinrent s'ajouter des motets et des messes remises en partition (d'après la notation ancienne dite proportionnelle) à la Bibliothèque Nationale et à celle du Conservatoire. Paul Jumel, le jeune et regretté artiste que la mort enleva à l'affection des siens et à la *Schola* dont il comprenait si bien l'esprit, fut un collaborateur précieux pour Ch. Bordes, qui l'initia très soigneusement aux secrets de la notation proportionnelle. Nombre de motets de Roland de Lassus, parus depuis

dans la collection de la maison Breitkopf et Haertel, furent édités en premier lieu dans l'*Anthologie* de Saint-Gervais. Nous regrettons vivement que M. Bordes ait poursuivi si lentement cette intéressante publication ; après huit ans bientôt, deux années seulement ont paru, il est vrai qu'elles représentent chacune 384 pages de musique, ce qui est déjà un chiffre. Depuis, un trimestre de la troisième année a paru et l'on nous assure que l'année est complètement gravée, motets et messes, mais que faute de temps pour corriger les épreuves, l'édition reste sur le chantier. Nous réclamons impérieusement qu'on la fasse paraître au plus tôt.

René de Castéra.

*(A suivre).*



# UN NOUVEL ORATORIO DE DON LORENZO PEROSI

## « LA STRAGE DEGLI INNOCENTI »

Nous lisons avec plaisir dans le *Temps* un article fort élogieux de notre collaborateur, M. Romain Rolland, sur le nouvel oratorio de Don Lorenzo Perosi, *Le Massacre des Innocents*. Nous nous empressons de publier ces lignes d'un auditeur impartial, lettré délicat et musicographe des plus distingués, cela nous reposera des appréciations et dépréciations intéressées de nos bons professionnels musiciens :

Quant à Perosi, il paraît que ses amis se sont alarmés de certaines des paroles que j'ai reproduites. Je serais moi-même fâché qu'ils eussent pris pour eux les regrets que j'exprimais en mon nom et en celui de Perosi, sur le triste état de la musique en Italie, et sur le peu de protection intelligente qu'elle y trouve. Il est trop évident que ces reproches ne s'appliquent point aux généreuses gens qui se sont donné tant de peine pour ouvrir à Perosi cette poétique église de Santa-Maria della Pace et pour y faire exécuter ses oratorios. Je les plains au contraire d'être si isolés, de trouver si peu d'échos dans le public italien. Je constate d'ailleurs que le peuple accourt aux concerts Perosi avec bien plus d'empressement que les autres classes, et qu'il y montre une passion qui contraste singulièrement avec l'indifférence des autres, et en particulier des musiciens, dont l'absence étonne (je parle des compositeurs qui sont à Milan en ce moment). Cependant ils auraient tous à apprendre du jeune prêtre, ne serait-ce qu'un certain goût classique, dont il est à présent le presque unique représentant en Italie, et dont il n'a jamais donné de meilleures preuves que dans son dernier oratorio, *Le Massacre des Innocents*.

Quel charme dans cette œuvre ! Perosi s'y est enfin abandonné entièrement à la musique de son cœur, sans plus songer à Wagner et à Bach, et aux grands exemples du passé qui soutenaient son style, sans doute, mais intimidaient sa pensée. *La Strage degli Innocenti* est la plus spontanée et la plus italienne de ses œuvres. Il y passe bien de temps en temps un souffle de Mendelssohn ou de Pergolèse ; mais on sent que c'est là parenté de cœur, et nulle part Perosi n'a été davantage Perosi. Le sujet raphaëlesque s'harmonise à son inspiration un peu ombrienne. Il s'est produit dans cette œuvre quelque chose d'analogue au joli dessin de Raphaël de l'Académie de Venise, où une mère se bouche naïvement les oreilles pour ne pas entendre les plaintes de son enfant

égorgé sur ses genoux. « Vous verrez, m'avait dit Perosi. Cela est si triste. Cela fait venir les larmes. » Candide tristesse, plus près de la tendresse que de la douleur. Malgré la sincérité de l'accent, c'est la grâce, la beauté, et en fin de compte, la joie qui ressort de toute l'œuvre. L'oratorio finit par un véritable hymne jubilatoire. Et dans une des meilleures pages où Perosi s'est apitoyé sur les peines de la sainte Famille poursuivie par la colère d'Hérode, comment a-t-il rendu cette tristesse? Par des chœurs harmonieux, où, sur le mot : « Plorate », les voix se balancent paisiblement dans des tonalités délicates et anciennes, comme un air de ballet chanté du XVI[e] siècle, un élégant et mélancolique madrigal d'Orlando Lasso. Je chagrinerai peut-être Perosi par mes éloges ; il attache un grand prix à l'expression dramatique. Je lui dirai franchement que c'est le côté de son talent qui m'intéresse le moins et que même j'oublie pour ne voir et n'aimer en lui que le musicien pur. Cela ne lui plaira point sans doute. Mais se doute-t-il seulement, se doute-t-on autour de lui qu'il est devenu fréquent et presque assez commun de trouver des qualités dramatiques, psychologiques, pittoresques dans la musique actuelle, mais que la plus grande rareté aujourd'hui en musique, c'est la musique, la musique qui n'est point littéraire, point dramatique, point intelligente, à peine consciente de son émotion, celle qui chante comme l'oiseau. Et c'est la raison intime pour laquelle je suis attaché à Perosi. Qui de la jeune école allemande ou française ne le surpasse pour la science musicale, l'orchestration, l'intelligence du drame, les ressources de l'art? Mais qui chante aussi simplement, aussi naturellement que lui? Et il y a une autre qualité très rare dans son art, une qualité morale : c'est de la musique « vertueuse », si je puis dire ; c'est le reflet d'une âme sereine et immaculée. Je suis sûr que tel de ses airs, le chœur ingénu : « Heureux les innocents qui meurent pour le Seigneur », eût été cher à César Franck et à Beethoven, ces deux âmes grandes et pures.

Cette candeur et cette grâce ont un parfum qui touche d'autant plus, quand on vient de respirer les brutales odeurs des dernières productions italiennes : la *Tosca* de Puccini, par exemple, que je viens d'entendre à Vérone, — œuvre barbare et fade, qui remplace la musique par une déclamation frénétique, et la recherche forcenée de l'effet matériel. Même en Italie, chez les partisans de Mascagni et de Puccini, elle a soulevé quelques protestations. On vient d'écrire une brochure : *Della decadenza dell' opera in Italia, a proposito di « Tosca »*, où l'on date la décadence de l'apparition de la *Tosca*. C'est lui donner beaucoup d'importance. Il y a beau temps que la décadence de l'opéra est commencée en Italie. Elle date de deux siècles ; et quant au mauvais goût d'aujourd'hui, il serait peut-être juste d'en faire porter la responsabilité à l'auteur de la *Forza del Destino*. La musique italienne d'aujourd'hui, malgré ses velléités vaguement wagnériennes, est toujours fille du mélodrame exaspéré de Verdi.

Je me plaignais, dans la dernière lettre, de ne pouvoir entendre à Milan que le *Trovatore*. Ce terrible troubadour persiste à tenir l'affiche ; aux grands jours, il alterne avec la *Traviata*. *Lucie de Lammermoor* est à l'étude. A Rome, on vient de reprendre une nouveauté qui date de cinquante ans : *Nabucco*, de Verdi. Comment le goût pourrait-il se former avec de pareils exemples? Est-ce même honorer la vieillesse de Verdi, que jouer ses essais informes, et non ses œuvres plus mûres? Je ne sais s'il y trouve quelque plaisir ; mais je sais bien que Beethoven eût été peu sensible à de telles marques d'honneur, lui qui souffrait maladivement de relire une de ses anciennes œuvres, où son génie toujours en progrès ne se retrouvait plus sans rougir.

ROMAIN ROLLAND.

# Leçon d'ouverture du Cours de Musicologie sacrée

**à l'Institut Catholique de Paris**

*(Suite)*

---

C'est pourquoi dans un cours de musicologie sacrée nous nous croyons autorisé à parler des notations mesurées, car ce sont elles qui, dès le Moyen-Age, nous acheminent vers la grande manifestation liturgique musicale du XVIe siècle, vers l'art de Palestrina et de son école.

Si dès la seconde année de mon enseignement à l'Institut Catholique, j'ai choisi comme sujet du cours de musicologie l'étude des notations, c'est parce qu'il faut, je crois, considérer comme fondamentale dans nos études la connaissance de l'écriture musicale aux différentes phases de son histoire. Nous étudions ici la musique du Moyen-Age, sacrée ou profane; nous avons, pour la connaître, des textes historiques et des traités théoriques, ceux-là rares et dispersés, ceux-ci plus nombreux, mais nous avons aussi des textes pratiques de musique notée, sans lesquels textes d'histoire ou traités de technique seraient à peu près lettre morte pour nous, ou tout au moins inintelligibles. Ces textes de musique notée ont besoin d'être interprétés; or, la première opération est la lecture, et cette lecture de paléographie musicale repose avant tout sur la connaissance des écritures. La connaissance des écritures musicales est donc indispensable absolument pour l'étude de la musique dans son développement historique, dans l'antiquité comme au Moyen-Age, comme aux temps modernes, et non seulement pour l'Europe occidentale, mais pour toutes les civilisations musicales. On ne peut sérieusement entreprendre une étude quand on ne sait pas en utiliser les sources; il faut renoncer à faire de l'histoire musicale si l'on n'est pas en état de lire les documents musicaux du passé : l'étude des notations a une importance primordiale.

Ces données générales une fois posées, entrons un peu plus avant dans le détail des faits.

J'ai dit tout à l'heure que, jusqu'au XVIe siècle, la notation mesurée comporte au moins cinq grandes phases, caractérisées par la forme, par la couleur et la signification des notes.

La première, celle qui, comme la plus importante, va nous retenir pendant plusieurs leçons, pourrait être définie la notation *noire carrée proportionnelle*.

Tous ces qualificatifs ont leur raison d'être :

*a)* cette notation est une notation noire, parce que les parties renflées de la note sont uniformément pleines, *nigratae*, de l'encre dont se sert le scribe, tandis qu'à l'âge suivant, nous aurons des notes rouges, *rubatae*, et à une autre période de la notation proportionnelle, les parties renflées n'auront plus qu'un simple contour au trait, et l'intérieur des notes, *vacuae*, laissera comme caractéristique apercevoir le blanc du parchemin ou du papier.

*b)* nous disons aussi notation carrée parce que les trois signes fondamentaux de cette écriture sont

ou carrés parfaits
comme la longue caudée ▪
et comme la brève ▪
ou losange
comme la semi-brève ♦

*c)* enfin cette notation est proportionnelle parce que les notes sont les unes par rapport aux autres dans un rapport fixe. La longue parfaite égale trois brèves, la brève égale trois semi-brèves, la double-longue égale deux longues parfaites, etc., toutes proportions que nous reverrons plus tard et qui sont caractéristiques de cette notation.

La notation noire carrée proportionnelle sera donc le premier chapitre de notre histoire des notations mesurées.

Avant d'en entreprendre l'exposé dogmatique, j'aurai trois questions préliminaires à résoudre.

1° Aujourd'hui, dans le temps qui nous reste, je vous dirai quelques mots des sources et de la méthode que nous suivrons dans cet exposé.

2° La prochaine fois nous verrons comment la notation proportionnelle s'est formée et comment elle est sortie des vieilles écritures neumatiques, ainsi que les idiomes romans sont issus du latin vulgaire.

3° Enfin, nous chercherons à résoudre la controverse qui s'est formée sur l'époque où vécut Francon de Cologne, considéré généralement comme le premier théoricien de la notation proportionnelle, ce qui, à mon sens, est peut-être excessif, et nous délimiterons géographiquement le champ de développement de l'art mensuraliste par les textes qui nous ont été conservés.

Voici donc le travail fixé pour quelque temps.

Les sources de notre étude sur la notation proportionnelle sont naturellement de deux sortes, celles que De Coussemaker appelait les *documents*, à savoir les traités théoriques, et les autres, les *monuments*, ou les textes de musique conservés dans les manuscrits. La distinction me paraît subtile et arbitraire, car les monuments, c'est-à-dire les textes pratiques de la vieille musique, sont, il semble, des documents de tout premier ordre. Mais, si nous ne conservons pas l'appellation, la distinction s'impose, et pour poursuivre scientifiquement cette étude, nous utiliserons d'une part les traités des théoriciens et d'autre part les manuscrits notés des bibliothèques : ce sont là les deux grandes sources de la notation proportionnelle aux XII^e^ et XIII^e^ siècles.

Les théoriciens de la notation proportionnelle, ceux que l'on appelle couramment les mensuralistes, ont été réunis en deux grandes collections, qui vous sont, Messieurs, bien connues, en même temps que les théoriciens du chant eccclésiastique, par le prince-abbé Dom Martin Gerbert et par De Coussemaker.

Il nous semble qu'on peut diviser en trois groupes, je n'ose dire en trois écoles, leur enseignement, car déjà dans cette première phase de la notation proportionnelle, on peut distinguer trois âges.

I. Dans un premier âge, l'âge pré-franconien nous mettrons

*a)* le *Discantus positio vulgaris*, qui dans la collection de De Coussemaker est publié au tome I, de la page 94 à la page 97;

*b)* l'*Anonymus*, de la même collection, tome I, de la page 378 à 383;

*c)* le traité de Jean de Garlande, *De musica mensurabili positio*.

Y a-t-il eu un seul, ou, comme De Coussemaker incline à le croire, deux écrivains du même nom? la date de sa naissance? celle de sa mort? la forme de son nom, Guerlande, Garlande, Garlange? autant de problèmes à résoudre.

II. A l'âge *franconien*, nous avons

*a) Magistri Franconis ars cantus mensurabilis*, traité qui a été publié deux fois, assez incorrectement par Gerbert, avec plus de critique par De Coussemaker; Fétis dit avoir fait un long travail sur le texte de Francon, restitué les exemples altérés et donné une traduction française avec une dissertation et un commentaire : or, il n'a rien, que je ne sache, paru de ce travail, et si Fétis, toujous si pressé, ne l'a pas publié, c'est vraisemblablement qu'il ne l'a jamais écrit,

*b) Petri Picardi musica mensurabilis*, au tome I de De Coussemaker, pages 136 à 139.

*c) Quedam de arte discandi,* abrégé de Francon, ainsi que le traité précédent. Celui-ci est publié dans l'*Histoire de l'Harmonie*, de De Coussemaker.

*d) Franconis Parisiensis de arte discandi* : ce traité est peut-être l'œuvre d'un maître de chœur à Notre-Dame de Paris, contemporain de Francon de Cologne. Il est publié par De Coussemaker, dans l'*Histoire de l'Harmonie.*

*e) Abbreuiatio magistri Franconis a Joanne Balloce*, abrégé du précédent.

*f)* Le plus intéressant de tous sans contredit est le traité de Walter Odington, moine d'Evesham au XIIIe siècle; il est intitulé *De speculatione musice.*

III. Pour la période post-franconienne, nous avons à peu près uniquement *Cuiusdam Aristotelis tractatus de musica*, traité anonyme, longtemps et faussement, est-il besoin le dire? attribué à Bède le Vénérable.

Voilà donc pour les théoriciens, voici maintenant pour les textes de musique notée conservés dans les manuscrits.

Le groupe le plus important de manuscrits contenant des textes musicaux en notation noire carrée proportionnelle est constitué par les chansonniers français et provençaux de la Bibliothèque Nationale de Paris. Quelques-uns des chansonniers du Moyen-Age ont été écrits à un point de vue exclusivement littéraire; mais c'est le petit nombre, car il faut bien savoir que nos troubadours provençaux et nos trouvères français ont été des musiciens autant et plus que des poètes, et que même plusieurs d'entre eux ont été des musiciens d'une science consommée. Il est donc naturel que les manuscrits qui ont conservé leurs œuvres littéraires nous aient en même temps conservé leurs compositions musicales, et il est légitime que nous-mêmes nous ne négligions pas cette face artistique du génie de nos vieux poètes, et que nous allions très religieusement réveiller et rechercher dans les folios poudreux des manuscrits l'âme assoupie de leur chants.

Mais ce n'est pas seulement dans les grands chansonniers que le Moyen-Age a consigné ses inspirations mélodiques; souvent, dans des œuvres plus particulièrement littéraires, il a intercalé des phrases musicales, ainsi dans le petit roman d'Aucassin et Nicolette, ainsi dans le célèbre *Roman de Renart,* ainsi dans les *Miracles de la Vierge*, de Gautier de Coincy, dans le *Roman de la Violette*. Souvent encore, en marge de manuscrits, n'ayant même aucun rapport soit avec la musique, soit avec la poésie, dans un blanc de parchemin, un lecteur a jeté une pensée musicale : ces trouvailles toujours curieuses font

tressaillir de joie l'érudit, car ces pièces fugitives sont des plus caractéristiques et des plus profitables pour la connaissance de la musicologie médiévale.

Tel est l'ensemble des textes musicaux que nous ayons du Moyen-Age profane, en notation proportionnelle. Il n'est pas comparable, hâtons-nous de le reconnaître, en abondance, ni en charme, à l'infini trésor des cantilènes grégoriennes du chant liturgique, mais ces textes de musique profane nous font mieux sans doute pénétrer dans la connaissance du sentiment artistique au XII[e] et au XIII[e] siècle.

En résumé, les mensuralistes, par les œuvres théoriques qu'ils nous ont léguées, constituent la première assise d'une étude sur la musicologie des trouvères et la notation proportionnelle ; ils sont, à proprement parler, les grammairiens de cette langue musicale. Mais, non plus qu'une grammaire ne saurait se soutenir sans appuyer d'exemples concrets ses principes et ses paradigmes, une théorie musicale ne peut exister qu'autant que la pratique vient en vérifier l'exactitude ; les manuscrits des trouvères servent de contrôle et d'application aux théories mensuralistes.

Ces deux études sont donc complémentaires.

Aussi, dans l'exposé que je ferai de la notation proportionnelle, j'aurai toujours, à côté des paradigmes des théoriciens, à vous citer des textes tirés des chansonniers. Alors, vous verrez, Messieurs, que l'on peut ainsi arriver à une concordance parfaite, qui nous permettra de conclure que les troubadours et les trouvères n'étaient pas, comme le croit, après Fétis, un de nos plus aimables confrères, M. Julien Tiersot, « de pauvres musiciens chansonniers, lesquels ne savaient pas écrire ce qu'ils exécutaient par imitation », et qui « composaient librement, sans règle, et n'ayant cure des théories qu'on enseignait dans le silence des cloîtres ».

Le silence des cloîtres parle toujours à l'imagination, mais ce n'est pas là qu'on enseignait des chansons d'amour et les règles de leur composition ; les trouvères s'instruisaient ailleurs ; par des textes précis, nous savons où et comment, et par leurs œuvres elles-mêmes, nous avons la mesure de leur savoir.

Les trouvères, ainsi que les troubadours, du reste, connaissaient les théoriciens et appliquaient leurs axiomes : par ceux-là donc, nous illustrerons ceux-ci, et cette méthode d'exposé sera la plus probante et la plus féconde.

Un dernier mot maintenant pour vous esquisser rapidement la bibliographie de nos études.

La musicologie des trouvères est une étude que l'érudition des derniers siècles a à peine entrevue et sur laquelle, dans des écrits aussi peu substantiels que peu nombreux, les musicistes avant De Coussemaker ont accumulé autant et plus d'erreurs que de notions vraies. Je ne vous citerai que pour mémoire et à titre de curiosité les écrits du président Fauchet, et je vous rappellerai les noms de l'abbé Lebeuf et du prince-abbé Gerbert, qui publia Francon de Cologne dans sa collection des *Scriptores de musica*.

En 1742, Levesque de La Ravallière avait honteusement publié les œuvres de Thibaut de Champagne, roi de Navarre, et fait précéder son édition d'un étrange discours sur l'ancienneté des chansons. Nous lisons ces lignes : « Ce n'est point assez pour un Poëte d'avoir fait des vers mélodieux et liriques, *il*

*faut les mettre en Musique quand il veut qu'ils soient chantés...* La Musique étoit le beau et le veritable Plain-Chant, que l'on nomme Gregorien. » Arrêtons-nous là ! Levesque de La Ravallière croyait donc publier un texte de plain-chant.

Au XVIII[e] siècle, nous trouvons encore le célèbre *Essai sur la musique ancienne et moderne,* anonyme, mais qui doit être attribué à Laborde, l'auteur des chansons.

Laborde, qui avait bien d'autres mérites, n'a rien compris à la notation proportionnelle des trouvères. Il est fort excusable, les traités des mensuralistes étant encore inconnus. Mais voici qui devient drôle. Il y a quelque vingt-cinq ans, l'Académie des Beaux-Arts décernait gravement le prix Bordier à une *Histoire de la notation musicale*, de MM. David et Mathis Lussy : l'œuvre est ridiculement médiocre, c'est un livre de dixième main, dont les auteurs ont compilé leurs devanciers sans jamais avoir ouvert un manuscrit. Or, le chapitre relatif à la notation proportionnelle cite un texte qu'il attribue au châtelain de Coucy, uniquement composé de brèves et de semi-brèves. Aucun manuscrit ne donne de tels exemples. En outre, la traduction de ce texte est faite en mesure à deux temps, alors qu'il est notoire que la notation mesurée du XIII[e] siècle ne connaît que la mesure à trois temps. Nous désespérions de retrouver les sources de cet étrange et curieux chapitre, quand il nous ressouvint d'avoir vu chose semblable dans Laborde, que son siècle excuse de cette grossière ignorance ! Après Laborde, nous retrouvons ce même titre dans l'*Histoire de la notation musicale* de Hugo Riemann, et enfin dans le livre, couronné par l'Institut, de David et Lussy. Laborde avait donc prêté à son trouvère une mélodie fantaisiste doublée d'une non moins fantaisiste interprétation. Hugo Riemann dépouille Laborde, et nos lauréats de l'Institut pillent éhontément Riemann. C'est l'histoire du voleur volé : bien mal acquis ne profite jamais.

Je passe sous silence les Histoires générales de la musique d'Hawkins, de Burney et de Forkel, le prétentieux et médiocre travail de Fétis, dont le tome cinquième est consacré au Moyen-Age, l'innocent volume de F. Clément, pour arriver à De Coussemaker, dont je vous ai longuement entretenu l'an dernier et qui a véritablement mis au point nos connaissances sur l'œuvre musicale des trouvères par ses admirables travaux.

Depuis De Coussemaker, Hugo Riemann et Jacobsthal ont étudié la notation proportionnelle et enfin, nous devons pour terminer sur un nom français, rendre un hommage ému à Henri Lavoix, notre premier maître dans ces études, qu'une mort prématurée a enlevé, voici tantôt trois ans, à ses amis et à l'érudition.

On voit donc que la musicologie, profane ou sacrée, du Moyen-Age, tend à s'organiser, mais elle ne pourra prospérer qu'une fois qu'elle sera nettement considérée comme une science précise et soumise aux méthodes critiques de la philologie et de l'histoire : je l'ai dit, l'an passé, je le répète encore aujourd'hui.

Aussi le musicologue a-t-il cette ingrate mission de chasser comme importunes ces visions charmantes, tout de fantaisie séductrice et de rêve, que l'étude du passé dans ses manifestations d'art ne peut manquer d'évoquer

devant lui comme pour donner à son esprit de savant le change sur la poésie et l'entraîner par des chemins fleuris loin du but précis qu'il s'est proposé.

Encore une fois, défions-nous de l'imagination dans ces études, ou mieux, favorisons-la, mais que ce soit cette imagination scientifique, créatrice d'hypothèses, et qui, tempérée par la critique et le bon sens, ouvre la voie aux découvertes nouvelles.

PIERRE AUBRY.



# ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC

## A SON TRAITÉ DE

## « La Science et la Pratique du Plain-Chant » (1673)

VII. Il arrive aussi que ces deux mesmes signes de b mol et de ♮ carre soient quelquefois sous entendus *où ils ne sont pas* exprimez....

VIII. Quand les notes excedent le nombre de neuf, (ainsi qu'il a coutume d'arriver aux *modes mixtes*)....

IX. Outre les notes, les clefs et les signes qui sont appliquez *aux portées ou* quatre lignes paralleles....

X. Les cadences ont pareillement leurs signes dans les mesmes portées *qui marquent* leur distinction....

(même alinéa).... oblige assez souvent de laisser une distance autant ou plus grande entre les syllabes d'un mesme mot, *qu'est celle qui se* rencontre entre deux différentes dictions, *l'on* a pourvû....

(même alinéa).... Revenant maintenant aux barres, qui sont destinées à la division ou distinction *des cadences* des membres et des periodes du plain-chant, elles sont de deux sortes ; les unes petites qui ne traversent que deux *ou trois* des quatre lignes paralleles....

XII... comme des Epistres, des Evangiles, des *Chapitules*, des leçons, des oraisons....

(fin du même alinéa).... pour faire à propos les inflexions *qui se* doivent faire soit aux mediations, soit aux terminaisons *de ces sortes de chant.*

XIII (fin) Quant à l'autre marque pour denoter le ton ou le mode, les *philosophes et les musiciens l'ont toujours estimé d'une telle consequence, que les Grecs avoient differens caracteres pour marquer non-seulement les diverses chordes de leur systeme, mais aussi pour discerner la varieté de ses modes. D'où vient que quand les Latins ont quité l'usage des caractères grecs pour se servir des quinze premières lettres de l'alphabet latin afin d'exprimer les quinze chordes de l'ancien systeme, ils ont toutefois retenu quelques caracteres pour le discernement des modes ; dont Guy Aretin fait mention expresse, et en represente les diverses figures, auxquelles apres avoir ajouté en general les regles qui estoient necessaires pour reconnoistre avec facilité de quel mode estoit chaque piece de chant, apres avoir souvent recommandé ce discernement des modes, et avoir decrit si exactement chacune de leurs formules, il a de plus fait ensuite denombrement, et une liste de toutes les pieces particulieres du chant Ecclesiastique qui pouvoient alors appartenir aux diverses formules de chaque mode bien qu'a present l'on ne serve pour cet effet, que des chiffres des huit premiers nombres : lesquels l'on ne doit pas a present moins ajouter à la fin de toutes les autres pieces de chant, qu'apres les antiennes qui sont suivies du chant des pseaumes. Quant à l'EUOUAE, l'on ne l'employe que pour marquer la terminaison des pseaumes qui se chantent apres les antiennes, et ce sur les syllabes des mots Sæculorum Amen, qui sont signifiées par leurs voyelles. Exemples XIV. et XVII.* [1]

1. A la suite de la *Partie seconde*, l'exemplaire « revu et corrigé par l'autheur » contient un feuillet manuscrit, qui a pour titre : *Cap. XV. Mirabile commercium et concordia numerorum et sonorum,* et qui est terminé au verso par les mots : *Extraits du livre intitulé L'art et science des nombres, au livre 6°, de l'Arithmétique harmonique.* Ce feuillet n'est pas une addition au traité de Dom Jumilhac, mais simplement un extrait copié par le savant Bénédictin, et collé probablement dans le volume par un bibliothécaire postérieur qui, reconnaissant l'écriture et se guidant sur le titre de *Cap. XV*, a cru devoir le placer après le chapitre XIV, auquel il ne fait aucunement suite. On en peut lire l'original aux pages 122 et suivantes du livre de René Ouvrard : *L'Art et la Science des nombres en français et en latin, ou l'arithmétique pratique et spéculative en vers latins,* Paris, Lambert Roulland et Christophe Ballard, 1677, in-4° (Bibl. Nationale et Bibl. du Conserv. de Musique).

**Partie Troisieme**

DE LA DURÉE OU MESURE DES SONS, ET DE LEURS NOTES.

CHAPITRE I. EN QUOY CONSISTE LA MESURE DES SONS OU DES NOTES, ET COMBIEN CETTE MESURE EST NECESSAIRE DANS LE CHANT.

I... D'où vient que reciproquement le temps est defini la mesure du mouvement. *Et par consequent il est evident* que le son dependant du mouvement...

(fin du même alinéa)... De sorte que la mesure non seulement ne suit pas les proportions des intervalles, mais *elle leur est mesme* souvent opposée, et moindre ou plus *petite* aux endroits où leur distance est plus grande ; et au contraire plus longue aux endroits où leur distance est plus *courte*.

II. La nécessité de cette mesure des sons ou de *leurs notes* est si grande...

(même alinéa)... [les six livres de S. Augustin] car quoy *que par un effet singulier de la Providence divine il* les écrivit *environ le temps que S. Ambroise ordonna de chanter* des hymnes et des *pseaumes dans* l'Eglise de Milan, et qu'il eust dessein de traiter de leurs intervalles par apres : ce n'est pas toutefois un petit temoignage de l'estime qu'il a fait de l'importance et de la necessité de la mesure, d'avoir voulu commencer le traité de cette science plutost par celuy de la mesure *de ses sons* que par celuy de ses intervalles...

(même alinéa)... et ainsi supposant celuy que S. Augustin avoit laissé de la mesure quelques annees auparavant, et dont les ouvrages estoient alors entre les mains de tous les gens *de lettres, ainsi qu'on peut le voir de ce que Cassiodore collegue au consulat du mesme Boece en a remarqué,* et n'ayant rien à ajoûter...

III. Mais *pour* mieux reconnoistre la necessité de cette mesure du chant, il *est à propos de* remarquer...

*(A suivre.)* MICHEL BRENET.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

**Église Saint-Gervais.** — Comme nous le promettait le programme de la *Semaine sainte,* les exécutions de la maîtrise Saint-Gervais deviennent régulières et plus ou moins importantes d'après le degré des fêtes. A partir des *doubles* un chœur de dix-huit voix, composé des enfants de la *Schola* et des élèves de l'Ecole des chœurs, fait entendre des pièces de musique polyphonique. Aux doubles de 2e classe, le chœur, renforcé de plusieurs Chanteurs de Saint-Gervais, se transporte à la tribune du transept et chante messes et motets palestriniens. Aux doubles de 1re classe et aux fêtes solennelles, ce sont les Chanteurs, assistés des éléments de la *Schola,* qui chantent à grand chœur. Le jour de l'Ascension ils ont donné une fort belle exécution d'une œuvre magnifique de Palestrina, la messe *Ascendo ad Patrem.* Le dimanche suivant, fête patronale du patronage de la paroisse, ils ont chanté la *Messe pontificale* de l'abbé Perosi. Très absorbés par les auditions journalières de Saint-Julien-des-Ménétriers, ils ne peuvent mettre sur chantier autant d'œuvres qu'ils le désireraient. C'est pourquoi, le jour de la Pentecôte, ils rediront la messe *Ascendo ad Patrem.* Pour la fête de saint Gervais ils préparent la messe *Salve Regina* de Palestrina, une des plus considérables du maître.

**Saint-Julien-des-Ménétriers du Vieux-Paris.** — Les auditions journalières se poursuivent et le public s'y presse de plus en plus nombreux, sauf à de rares exceptions dues au mauvais temps ou aux attractions extérieures ; *cinq cents* personnes environ visitent journellement, en s'y succédant, la petite chapelle Saint-Julien. Certains esprits chagrins, dont on découvrirait aisément le mobile chez beaucoup, ont critiqué les Chanteurs de Saint-Gervais de s'être prêtés à cette exhibition que l'on pourrait appeler « foraine » si l'on s'arrête un peu à toutes les attractions qui pullulent à notre *grande foire* internationale. Il suffit de se rendre à Saint-Julien, de s'y reposer un instant dans le recueillement intérieur qui y règne et y entendre les graves et sublimes mélodies qui s'y chantent pour juger de l'esprit qui a présidé à ces manifestations. Quoi qu'on dise, dans une reconstitution aussi exacte que le *Vieux-Paris* en tant que décor, ces chants sont *à leur place* dans cette coquette église du XIVe siècle, ancienne chapelle de la corporation des musiciens. Certes, on souffre bien un peu des bruits de la rue, de certains tambours et défilés musicaux qui n'ont rien de moyenageux ; *chez eux,* du moins, les Chanteurs de

Saint-Gervais ont maintenu une tenue et imposé un caractère qui arrêtent la critique. Les auditeurs le comprennent et s'y pressent, et ce qui importe réellement, c'est que chaque jour et pendant *six mois*, cinq cents personnes, ce qui fera en moyenne de quatre-vingt-dix à cent mille personnes pour la durée de l'Exposition, qui s'en retourneront après avoir appris l'existence de la vraie musique religieuse, du chant grégorien reconstitué et de l'art polyphonique. Cela renouvellera le goût, et n'y aurait-il que vingt-cinq mille personnes capables de comprendre, c'est déjà une jolie moyenne.

## DÉPARTEMENTS

**Nantes.** — M. Abel Decaux, notre sympathique titulaire de la classe d'orgue élémentaire à la *Schola*, brillant élève de M. Guilmant, vient de donner à l'église Notre-Dame du Bon-Port, à Nantes, un récital d'orgue qui a fait grande impression et dont les journaux locaux n'ont donné que des comptes rendus des plus élogieux. M. Decaux a joué à cette séance : *Allegro con fuoco* de la 6e Sonate de Guilmant, *Allegro cantabile* de la 5e Symphonie de Widor, *Toccata et fugue en ré mineur* et *Fantaisie et Fugue en sol mineur* de Bach, et *Final en mi bémol* de Guilmant. Sérieux et magnifique programme qui fit merveille sur le bel instrument de la maison Debierre, un de nos plus sérieux facteurs d'orgues français.

**Marseille.** — Nous recevons le programme de la *Semaine sainte* de la paroisse Saint-Joseph, où chante l'excellente phalange de Chanteurs de Saint-Joseph que dirige si excellemment le dévoué abbé Grosso. Il est très complet et, sans atteindre pourtant le répertoire considérable de celui des mêmes offices à Saint-Gervais, il comporte pourtant plus de *vingt-cinq* messes, répons ou motets. Voici, certes, un bel effort, et on nous assure que l'exécution a été parfaite, ce qui ne nous étonne pas. Nous ne pouvons souhaiter qu'une chose, c'est que dans chacune des grandes villes de France se rencontre une maîtrise semblable. Notre action commune aurait vite raison des résistances inconcevables de quelques-uns de nos maîtres de chapelle. On pourrait *comparer*, il est vrai que ces messieurs ne redoutent pas, la plupart du temps, la comparaison, telle une maîtrise de Paris qui, associée aux Chanteurs de Saint-Gervais dans un office funèbre, tint à chanter *à sa manière* et à l'unisson le *Libera*, alors que les Chanteurs venaient de chanter le *Media vita* de Notker à la façon de Solesmes, cette page immortelle de la mélopée liturgique. La comparaison fut probante, mais rien n'y fit. Je dois dire que l'exécution vocale des morceaux de leur répertoire fut excellente et le groupe choral d'une fort belle sonorité vocale. Pourquoi dépenser en pure perte artistique d'aussi beaux éléments ? Hélas! quand leur ouvrira-t-on leur chemin de Damas ?

**Tarbes.** — Le jour de la Pentecôte, la Schola de Tarbes a donné, en l'église de Sainte-Thérèse, une audition des plus remarquables de la messe à 4 voix de Vittoria.

Grâce à la patiente persévérance du chef dévoué de la Schola de Tarbes, qui joint à un très remarquable talent de *cappel-meister* une ténacité d'apôtre pour le succès de son œuvre, ce petit groupe est devenu peu à peu une véritable succursale, dans le Midi, des Chanteurs de Saint-Gervais.

Comme leurs devanciers, les Chanteurs de Tarbes travaillent à répandre dans les masses la connaissance de la polyphonie vocale, palestrinienne ou moderne; c'est un plaisir rare et une satisfaction d'art touchante que d'entendre ces belles voix méridionales, sopranos resplendissants, contraltos généreux et voix d'hommes ensoleillées, se plier à la discipline de la maîtrise, au lieu de courir après les *soli*, pour obtenir ces belles exécutions religieuses, recueillies et sereines.

La Schola de Tarbes est destinée, si elle dure, à devenir le groupe choral le plus remarquable de toute cette région. Faisons le vœu que cet espoir l'encourage. Elle n'a, du reste, qu'à se laisser convaincre et entraîner par la foi de son chef M. Canton.

G. de Boisjoslin.

---



---

*Le Gérant :* Rolland.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 5-00.

**Sixième Année** **N° 6** **Juin 1900**

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

## Schola Cantorum

| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *(Bulletin et encartage de musique)* | *15, Rue Stanislas, 15* | *(Bulletin et encartage de musique)* |
| Étranger (Union postale). . 11 fr. | PARIS | France et Colonies. . . . . 10 fr. |

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.

SOMMAIRE



## GIACOMO CARISSIMI

(1603-1674)

*(Suite)*



RIEN dans les compositions profanes du temps ne correspond à ces grandes pièces à plusieurs chœurs. C'est, en ce siècle, la survivance des traditions de l'âge précédent. Par la rareté de ces exécutions dans la vie musicale de tous les jours, par leur caractère de festivité extraordinaire tout exceptionnelle, on peut voir combien les plus excellents maîtres avaient perdu le sens intime et le goût de l'art polyphonique. En dehors de l'église, il en va de même : le madrigal, si florissant vingt ans auparavant, est aussi délaissé. L'air en *solo*, ou à deux et trois voix, le remplace partout, à la chambre comme au concert. Carissimi, imitant en cela ses contemporains, en écrit un grand nombre. Malheureusement nos bibliothèques françaises, si riches d'autre part, n'en renferment que bien peu. Un volume du Conservatoire contient vingt-trois

airs italiens, dont plusieurs fort développés : un beau manuscrit de la Nationale, richement relié et d'une calligraphie superbe, cinq, dont deux seulement inédits [1].

La plupart de ces airs sont fort beaux. La ligne mélodique en est pleine d'élégance, l'accent a de la noblesse : la profondeur de l'expression fait de certains de vrais chefs-d'œuvre. Et mieux qu'à l'église ces qualités ici sont à leur place. Les motets, qui n'en diffèrent que pour être beaucoup plus ornés et plus difficiles d'exécution [2], ne sont pour la plupart ni aussi touchants, ni aussi pathétiques. Et ceci se doit entendre de ce genre d'expression même que l'on peut concéder à une musique faite pour les besoins du culte.

Telles de ces compositions sont presque des cantates. Ceux à plusieurs voix surtout. Du moins forment-elles déjà de petites scènes, sur des thèmes que relie seulement la tonalité [3]. Suivant la fantaisie du compositeur et aussi par quelque raison tirée du sens des paroles, les chanteurs se groupent ou s'isolent. C'est un trio, puis un duo ; chaque voix récite ensuite seule, sur une mélodie différente ou en ornant de tournures de chant nouvelles une phrase déjà entendue. Pour finir, tous se réuniront encore... Ces chants ne parlent guère que d'amour, et d'amour malheureux. Ce thème, indéfiniment répété, est maintenant le seul que veuille connaître l'art mondain. Il est ingénieusement diversifié, mais ces poésies plus galantes que passionnées, plus précieuses que sincères, risqueraient de paraître monotones à la longue, si la noble mélancolie de la musique, sa grâce fière, la flamme intérieure qui la consume, ne faisaient palpiter d'une vie intense ces fictions élégantes et froides.

Et avec quelle heureuse abondance s'épanche ce flot intarissable de mélodies ! Nulle trace, même aux passages les plus pathétiques, d'effort ni de recherche. C'est, en ce qu'elle a de plus séduisant, l'admirable facilité italienne : don funeste, fatal aux maîtres postérieurs en ce qu'ils y prirent l'habitude de donner comme idées originales le fruit de leurs hâtives improvisations. Encore est-elle chez Carissimi plus apparente que réelle : « *Ah ! com'è difficile l'esser facile !* » avait-il coutume de répondre à qui louait la grâce et l'aisance de ses phrases. Tenons pour assuré qu'un art d'autant plus profond qu'il sait mieux se dissimuler a disposé l'ordonnance de chaque partie pour assurer la beauté souveraine de l'ensemble.

*
* *

Carissimi, comme presque tous les Italiens, est plus dramatique que lyrique. L'art des sons lui reste un moyen suffisant d'expression, sans la réalisation

1. *Vittoria, mio core*, publié par Gevaërt *(Les Gloires de l'Italie)*, (l'air est de 1650), (vm [7] 82 *bis*), et *E pur vuole il cielo* (vm [7] 96). Les trois autres *Che dici amore* (vm [7] 93) ; *E pur volete piangere* (vm [7] 75) ; *Speranze non partite* (vm [7] 90), se retrouvent dans le ms du Conservatoire (n° 713). Tous sont à voix seule *(canto)* et basse continue. Le reste du volume est rempli de compositions semblables de Luigi Rossi, Mario Savioni, Marco Marazzoli, Horazio del Arpa, Virgilio Mazzochi, etc...

2. C'est une règle universellement admise que les compositions faites pour l'église doivent être plus riches, plus raffinées, plus savantes que les autres. Quand l'art du chant est devenu le principal attrait de la musique, il est naturel qu'on cherche à faire valoir, dans les motets, le talent d'exécution des artistes. Rappelons-nous que ce sont tous des professionnels, au lieu que la musique de chambre est souvent exécutée par des amateurs.

3. *Siam tre miseri*, à trois canti ; *Sciolto havean dall'alte sponde*, deux canti et basse, au Conservatoire. Il y en a aussi à voix seule, du même caractère : *La rosa dogliosa* ; *Al tramontar del giorno*, etc.

matérielle de la scène ; mais il a besoin quand même de créer de toutes pièces des personnages définis. Et à la symphonie des voix ou des instruments, à la pure mélodie même, il souhaitera adjoindre le dialogue et le récitatif. Aussi, mieux encore que l'air, la cantate proprement dite, la *Scena di camera*, deviendra sa forme préférée. Il a montré dans ce genre une supériorité telle qu'on lui en a attribué l'invention. Burney et La Borde ont relevé cette erreur. Le premier cite Benedetto Ferrari de Reggio, pour avoir employé le mot « cantata » dans ses *Musiche varie a voce sola* (Venise, 1638)[1]. Mais ceci est de peu d'importance. La cantate a existé bien avant : si le nom différait, la chose était la même. Qu'était-ce, en effet, que les *Madrigali guerrieri ed amorosi* de Monteverde, ce *Combat de Tancrède et de Clorinde*, par exemple, joué en 1624 chez Mocenigo, sinon de véritables cantates, c'est-à-dire des scènes de musique dramatique exécutées au concert, sans la mise en scène et l'illusion du théâtre[2] ?

Cette union du lyrisme et du drame sous les deux formes de l'air et de la déclamation musicale caractérisera la cantate, comme l'opéra d'ailleurs, quand il aura cessé d'être exclusivement récitatif[3]. Le style de l'opéra florentin réclamait trop impérieusement peut-être le secours de la mimique et du jeu des acteurs pour être supporté en dehors de la représentation, alors surtout que l'accompagnement instrumental, à peine indiqué, n'a par lui-même aucune force expressive. Il faudra que le récitatif, tout en restant une notation fidèle des inflexions de la voix, se rapproche assez de la mélodie pour prendre une valeur musicale véritable. Il faudra que la mélodie devienne assez flexible dans ses rythmes, assez libre dans sa forme pour ne pas faire une disparate choquante avec la déclamation. L'art italien, avec Carissimi et quelques autres, n'aura connu qu'un instant cet heureux équilibre. Bientôt la mélodie s'imposera seule : les récitatifs deviendront des formules fastidieuses et vides que personne n'écoutera plus. Ils n'auront d'autre utilité que de séparer les airs et de préparer l'entrée en scène du virtuose.

C'est à ses cantates que le maître romain a dû une grande part de sa célébrité : c'est la partie de son œuvre que la postérité a le plus admirée. « Il y a quelque chose d'intéressant dans les moindres ouvrages de cet admirable maître, dit Burney, et l'on y remarque plus de traits de belle mélodie que dans ceux d'aucun compositeur du XVII^e^ siècle. Des vingt-deux cantates conservées à Oxford, il

1. L'exemple de Barbara Strozzi, noble Vénitienne qu'il nomme également, et La Borde après lui, serait moins concluant. Car ses *Cantate, arie et duetti* n'ont paru qu'en 1653. A cette date, bien certainement, Carissimi avait composé la majeure part de son œuvre.

2. Monteverde se proposait justement d'étendre le domaine expressif de la musique, qui s'était renfermée jusqu'alors, dit-il, dans la peinture des sentiments calmes ou tempérés, à l'exclusion des passions violentes : ce qu'il appelle le genre *concitato*, agité. « C'est à moi, ajoute-t-il, que revient d'avoir fait les premières recherches et tenté l'épreuve de ce genre, si nécessaire à l'art musical et sans lequel il est demeuré jusqu'alors imparfait. » (Préface du livre VIII des Madrigaux : *Madrigali guerrieri ed amorosi*, Venise, 1638.)

3. Il faudrait faire, plus qu'on n'en a l'habitude, la distinction entre les différents genres de musique qui succédèrent à l'art polyphonique du XVI^e^ siècle et ne pas les confondre tous sous le nom de musique récitative. Celle-ci est la seule qui soit vraiment nouvelle. Elle ne vise qu'à reproduire musicalement les inflexions de la voix déclamée. Plus soucieuse de la bonne prononciation des vers que de l'effet mélodique proprement dit, elle se subordonne résolument au poème. Un autre style, qu'on pourrait appeler mélodique, s'y mêle bientôt jusqu'à la remplacer entièrement. La musique cherche à tirer ses moyens d'expression d'elle-même par la valeur propre, le charme, la grâce ou la force de ses thèmes. Certains madrigaux de style polyphonique lui avaient déjà montré la voie. Les motets de Carissimi, ses messes en style de motet, ses airs italiens, certaines parties de ses cantates de chambre ou d'église, se rattacheraient à cette forme d'art.

n'en est pas une qui n'offre encore quelque chose de neuf, de curieux et d'agréable. Les récitatifs surtout me semblent les plus touchants, les plus expressifs et les plus parfaits que j'aie vus. Il y a dans les airs maintes phrases gracieuses et pénétrantes. Après plus d'un siècle écoulé, ils ne sont pas encore dépassés. » Une de ces cantates, encore conservée au British Museum, est un monologue de Marie Stuart allant au supplice[1]. Le même Burney, qui en donne un fragment, en fait aussi l'analyse. Il y loue le premier récitatif, où la reine s'adresse à l'exécuteur, et l'air *A morire, a morire*, qui vient à la suite, « adagio, dit-il, d'une rare simplicité, et en même temps plein d'énergie et de passion ». Nous sommes loin, on le voit, avec ces œuvres d'un pathétique grandiose et triste, de la voluptueuse langueur, si expressive pourtant, de la plupart des airs proprement dits.

Presque toutes ces pièces, écrites pour soprano, sont à voix seule. Ce genre de voix commence à prendre l'importance disproportionnée qui, par la suite, rendra si monotones les compositions italiennes. La tendance au monologue, au *solo* perpétuel, est aussi caractéristique. Le virtuosisme, avec ses effets fâcheux, se fait déjà sentir. Il faudra que le maître trouve le moyen de s'affranchir de ces concessions au goût mondain. La cantate, exécutée au concert ou dans les salons, restait trop asservie au despotisme vaniteux du chanteur. C'est en la transportant de la chambre à l'église, que Carissimi va en tirer les beautés les plus hautes et les plus durables.

Sous cette forme concise, avec des ressources restreintes, les sujets sacrés prendront une intensité de sentiment, une profondeur d'expression que le maître peut-être n'eût su leur imprimer aussi bien s'il les eût traités avec plus de détails. La pensée, ramassée sur elle-même, y gagne en force ce qu'elle perd en étendue. Quelques voix, un orgue ou un clavecin pour les soutenir : en voilà assez. Le drame se déroule devant nous, les personnages vont vivre leur vie merveilleuse et réelle. Rien ne dépassera la vérité si vraiment humaine de ces esquisses, tableaux tour à tour touchants ou terribles où l'on sent que l'âme de l'artiste s'est tout entière épanchée. Ces ouvrages, destinés à édifier quelques fidèles réunis pour des exercices de piété, auront plus fait pour la gloire de son nom que ses compositions les plus pompeuses et les plus ornées, où le goût du temps tient trop de place pour qu'aujourd'hui nous en soyons pleinement satisfaits.

*
* *

Nous voulons ici parler de ce qu'on nomme improprement les « oratorios » de Carissimi[2]. Le terme a passé dans l'usage. Il n'y aurait pas grand incon-

1. Dans un recueil de cantates et d'airs italiens de différents auteurs (Catalogue des manuscrits de musique du British Museum, n. 49). C'est la cantate « *Ferma, lascia ch'io parli* ». La collection des vingt-deux cantates dont parle Burney est toujours conservée à la Christ-Church d'Oxford. Fétis prétend que ces cantates auraient été gravées au XVIII[e] siècle. Il y en a encore un volume manuscrit au Lycée musical de Bologne, quelques airs et une *Serenata* à trois voix à la bibliothèque Chigi, à Rome. Enfin, on trouve un certain nombre de pièces dans les *Raccolte d'Arie* du temps. Fétis cite aussi un recueil d'*Arie di camera col basso continuo* (Rome, 1667), et affirme qu'il se trouve des airs de Carissimi parodiés sur des paroles françaises dans la collection des *Airs sérieux et à boire*, publiée à Paris par Ballard au XVII[e] siècle.

2. Cette dénomination fautive est récente. Aucun contemporain ne parle d'oratorios de Carissimi. Ni Lecerf de La Vieville, ni plus tard Burney ou Laborde ne donnent ce nom à ses cantates d'église. Brossard, dans le Catalogue de ses livres, les classe simplement parmi les motets.

vénient, si le mot ne suggérait le souvenir d'autres œuvres et n'imposait des comparaisons forcément inexactes. Bach, Haendel, pour citer des noms classiques, ont écrit des oratorios. Si leur conception diffère de celle des inventeurs du genre, du moins en retient-elle assez pour qu'un seul terme puisse à la fois désigner l'une et l'autre. C'est tout autre chose pour les cantates du maître romain. Celles-ci ne rappellent point l'oratorio de ses contemporains ou de ses prédécesseurs immédiats. Tel que le comprirent toujours les Italiens, l'oratorio est un véritable opéra sur un sujet religieux, édifiant tout au moins. Il se joue en costume, en de somptueux décors; il s'adorne de symphonies, de machines et de ballets. L'œuvre, partagée en plusieurs actes, est de grandes dimensions. Il y faut des artistes habiles, excellents acteurs et virtuoses émérites à la fois. Enfin (et c'est là la plus caractéristique dissemblance), l'oratorio est écrit en langue vulgaire[1]. Aussi n'a-t-il point de place dans les cérémonies, même accessoires, du culte. C'est un divertissement moral qui, au temps de pénitence du Carême, remplacera les fêtes galantes où se plaît la société romaine ; mais il demeure un spectacle mondain, réservé à un auditoire aristocratique et raffiné. Il est vrai que l'église lui a quelquefois donné l'hospitalité ; c'est par exception et en dehors des heures du culte. Quand les Barberini auront fait construire leur théâtre, quand les couvents ouvriront solennellement leurs salles de réception à la foule, l'oratorio, à Rome tout au moins, ne pénétrera plus dans le temple. Il va de jour en jour se rapprocher de l'opéra jusqu'à se confondre avec lui.

Comparons encore les simples épisodes de l'Écriture sur lesquels, presque sans changements, Carissimi composera sa musique, ou ses commentaires dramatisés de quelque dogme chrétien, avec les sujets de ces drames à grand spectacle. Même différence. Ni l'histoire sacrée ni les Évangiles ne sont mis là à contribution. Les ingénieux et doctes auteurs n'eussent point été à leur aise pour décorer de brillants accessoires ces textes vénérables. Hommes d'église, le respect à défaut de la coutume leur eût interdit de les modifier à leur guise. Ils préfèrent, dans leurs allégories savantes, faire mouvoir en un semblant d'action des abstractions personnifiées. Telles étaient l'œuvre de Cavalliere et celle d'Agazzari, cet étrange *Eumelio* où le symbolisme dévot s'est paré de costumes païens. Telle sera, cinquante après, *la Vita humana overo il Trionfo della Pietà* de Marco Marazzoli, dont l'ingénieux raffinement charmera Christine de Suède. *L'Innocence*, *la Faute*, *l'Entendement*, *le Plaisir*, *la Vie humaine*, y paraîtront tour à tour, et la plume diserte du futur Clément IX,

1. Peut-être serait-il mieux de dire que l'on réserve le nom d'oratorio à celles de ces pièces qui sont écrites en italien. Car il en est quelques-unes sur des textes latins qui ne diffèrent guère des autres. Par exemple l'*Apotheosis seu Consecratio SS. Ignatii et Francisci Xavieri* de Kapsberger, jouée au Collège Romain, que nous avons déjà signalée.

Brossard, dans son *Dictionnaire de musique* (1701), définit l'oratorio « une espèce d'opéra spirituel ou un tissu de dialogues, de récits, de duos, de trios, de ritournelles, de grands chœurs, etc., dont le sujet est pris ou de l'Ecriture sainte ou de l'histoire de quelque saint ou sainte. Ou bien c'est une allégorie sur quelqu'un des mystères de la religion ou quelque point de morale. La musique, ajoute-t-il, en doit être enrichie de tout ce que l'art a de plus fin et de plus recherché. Les paroles sont presque toujours latines. Il y en a beaucoup dont les paroles sont en italien et l'on pourrait en faire en français... »

A l'époque où Brossard écrivait, il existait des oratorios dus à des maitres français, écrits toujours en latin. Il pouvait en connaître de musiciens allemands, aussi dans la même langue. Mais en Italie où la langue latine était beaucoup moins répandue que partout ailleurs, même dans le clergé (cf. Lecerf de La Vieville, *loc. cit.*), on les écrit presque toujours en italien. Il semble que ce soit seulement dans les églises et les maisons des Jésuites que l'on représente quelquefois des drames latins.

Giulio Rospigliosi, cardinal de la sainte Église romaine, donnera quelque intérêt à la peinture un peu longue des luttes quotidiennes de l'Ame, tour à tour s'abandonnant aux tentations ou purifiée par les larmes amères du repentir.

D'autres iront tirer des légendes de la Vie des Saints les éléments de drames variés, plus vivants et plus pittoresques. *La Rappresentazione di S. Orsola, Vergine e Martire,* poème de Salvadori, musique de Marc Antonio da Gagliano, jouée à Florence en 1624, met en scène l'histoire de sainte Ursule et de ses compagnes chassées par la tempête aux rivages germaniques, tombées aux mains des Huns qui assiègent Cologne et souffrant le martyre de la main des Barbares. *S. Abondio prete*, de Domenico Mazzochi, *la Vita di santa Maria Maddalena* (1635), *la Vita di santa Teodora* du cardinal Rospigliosi (1635), sont des œuvres du même genre. *Il S. Alessio* du cardinal Barberini, musique de Stefano Landi, est le mieux connu des historiens de la musique[1]. L'action en est assez simple, encore qu'inutilement égayée de passages bouffes d'un goût médiocre. La musique n'est pas sans beauté. Noble et expressive, elle annonce, par plus d'un point, le grand style carissimien. L'ordonnance de la partition, l'emploi des instruments, la manière d'écrire prêtent aux mêmes rapprochements. C'est là certainement une des sources où le jeune maître, au début de sa carrière romaine, a dû le plus largement puiser.

Ces drames religieux sont aussi des œuvres de circonstance. Il faut généralement, pour que l'un d'eux soit mis à la scène, à une époque où il n'existe pas encore de théâtres publics, quelque solennité particulière : réception d'un prince, mariage de quelque illustre seigneur, fêtes offertes à un étranger de distinction. Aussi serait-il assez surprenant que Carissimi, maître de chapelle d'une église importante, au service d'une congrégation puissante, ne se fût jamais trouvé dans le cas d'être chargé de la composition d'une de ces pièces. Il a dû exceptionnellement écrire des oratorios, dans le vrai sens du mot. Nous en connaissons au moins un, encore qu'il ne nous soit point parvenu. Au milieu des fêtes qui signalèrent l'arrivée à Rome de Christine de Suède, les Pères de la Compagnie de Jésus ne pouvaient moins faire que de lui offrir, en chacun des établissements qu'ils dirigeaient, le divertissement de quelque représentation dramatique et musicale. Au commencement de 1656, le Collège Germanique donnait donc, en grande pompe, *il Sacrificio d'Isacco, opera musicale*, accompagné d'une seconde pièce moins importante, *Giuditta*, pour servir d'intermède. Le tout de la façon d'un Père qui a gardé l'anonyme : la musique était « *dal valore del famoso signor Carissimi, già maestro di cappella di quella chiesa dell' Apollinare*[2] ».

Nous avons bien, parmi les manuscrits de la Bibliothèque Nationale, une *Historia di Abraham ed Isaac* (vm 1, 1474), à cinq voix avec basse continue

1. C'est avec cette pièce, jouée en février 1634, (*) en présence d'Alexandre-Charles de Pologne, que fut inauguré le théâtre du palais Barberini. Elle fut aussitôt publiée en une belle édition, avec des gravures représentant les principales décorations. On en trouve des exemplaires dans la plupart des grandes bibliothèques d'Europe; la Bibliothèque Nationale en possède un.

2. *Historia della Sacra Real Maestà di Cristina Alessandra, regina di Svezia, dal conte* Galeazzo Gualdo Priorato (Rome, 1656).

M. Romain Rolland a retrouvé dans les *Avvisi di Roma* l'annonce de cette représentation. Mais *Giuditta* n'y est pas mentionnée. (*Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, 1895.)

(*) Dès 1632. Voyez Revue musicale, janvier 1902.

d'orgue. Mais c'est une simple histoire sacrée sur un texte latin tiré de la Bible, de dimensions restreintes (huit ff.), qui n'a évidemment rien de commun avec la pièce qu'entendit Christine de Suède. Celle-ci avait été écrite en son honneur. En effet, l'historiographe qui a rendu compte de la représentation du Collège Germanique a pris soin de nous instruire que l'auteur avait su fort habilement approprier la légende biblique aux circonstances. Il n'avait point ménagé les allusions délicates à l'adresse de l'illustre visiteuse [1].

Que l'on ne s'étonne pas de voir le collège, malgré l'habituelle rigueur de sa discipline, s'ouvrir de la sorte aux pompes mondaines du théâtre. Ces cérémonies, dans les grandes occasions, étaient tolérées. Les élèves bien entendu n'y prenaient aucune part. Tout au plus leur était-il accordé d'y assister. Mais des chanteurs et des acteurs de profession venaient faire montre de leur talent devant la foule brillante des invités [2].

*
* *

Nous aurons à reparler des cantates sacrées de Carissimi, qui restent pour les modernes la part la plus intéressante de son œuvre, celle qui lui doit justement assurer l'immortalité. Mais avant de venir à l'étude intrinsèque de ces compositions, il importe de savoir quelle place elles tenaient dans l'estime des contemporains et dans quelles circonstances elles étaient exécutées. Bien que toutes celles que nous connaissions soient écrites sur des textes tirés de la Bible, et assez modérément amplifiés, il en a existé quelques-unes sur des paroles italiennes. Ceci résulte du moins du témoignage de Johann-Valentin Meder, cité par Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*), qui parlant des cantates spirituelles de Carissimi, ajoute que la première qu'il ait écrite avait pour sujet le *Jugement dernier* et commençait par ces paroles : *Suonerai l'ultima Tromba* [3]... Quelle que soit la raison de cette différence, toutes ces cantates ont dû avoir une destination analogue, laquelle n'était pas propre à leur assurer la première place dans l'estime de la foule. Il semble aussi que le

1. « ... il contenuto era in sostanza che il Dio... ama sopra tutte le vittime la razionale, e sopra tutti gli sacrifizii l'incruento dell' obedienza in cui si sviscera un cuor contrito, si cattiva un intelleto fedele, e si soggetta una pia volontà á cenni del suo Signore... il tutto alludeva alle glorie della Regina per la rinuncia fatta del Regno, e per la professione della Fede cattolica. » (*Historia della Sacra Maestà di Cristina Alessandra...*)

Evidemment la langue latine se fût mal prêtée à l'expression de telles pensées et il eût fallu singulièrement ajouter au texte saint pour lui faire dire de si belles choses. Ces deux drames étaient certainement écrits en italien et devaient étrangement s'éloigner de la simplicité du récit biblique.

2. «... Simili actione (scenica) aut per externos adolescentes aut per venales histriones distinentur domi. Et siquidem modulis musicis maxime delectantur, editur interdum per delectos cantores carmen in suo genere exquisitissimum quod magnam populi ac nobilitatis frequentiam attrahit. » (*Historia Collegii Germanici...*)

Ces fêtes publiques, comme on le voit, devaient avoir lieu de temps en temps pour la distraction des élèves, même quand aucun visiteur de marque n'était l'hôte du collège. On peut donc penser que Carissimi a dû plus d'une fois composer des drames en musique et que ni le *Sacrifice d'Isaac* ni *Judith* ne sont ses seules œuvres en ce genre.

3. Il existe encore une histoire sacrée de Carissimi sur ce même sujet. C'est l'*Extremum Dei Judicium*, à trois chœurs, deux violons et basse continue d'orgue, qui se trouvait autrefois à la Bibliothèque Nationale et qui a été perdu depuis. Il provenait, comme les autres de cette collection, du cabinet de Brossard. (Cf. Michel Brenet, les *Oratorios* de Carissimi, dans la *Rivista musicale italiana*, 1897.) Cet ouvrage fait heureusement partie d'un recueil de pièces du maître, donné par le Dr Chrysander à la bibliothèque de Hambourg. Sans doute entre cette cantate et celle dont parle Meder n'y avait-il rien de commun. Carissimi semble avoir repris plusieurs fois les mêmes sujets dans des œuvres toutes différentes. Nous en verrons un autre exemple.

goût du temps s'accommodât mieux du style très orné des motets, où la virtuosité des chanteurs en renom pouvait ajouter les broderies les plus riches, que de la langue nécessairement plus simple et plus austère de ces dialogues expressifs. Du moins les écrivains d'alors, Kircher excepté, ne mentionnent-ils guère que ce premier genre de pièces, à l'église, à côté des grandes œuvres à plusieurs chœurs [1].

D'ailleurs, les cantates d'église, les histoires sacrées, ne figuraient point aux offices solennels des jours de fête. Comme les *Laudi spirituali* d'Animuccia ou les *Madrigaux spirituels* de Palestrina, leur place était marquée dans les exercices réservés aux fidèles de quelque pieuse confrérie. Le Père Cl. Ménestrier, parlant de cette musique dont saint Philippe de Néri avait introduit l'usage, observe que la coutume s'en était conservée : « On fait encore la même chose, dit-il, dans les congrégations où la noblesse s'assemble [2]. » Il y avait un peu partout dans Rome de ces *Congregazioni del Oratorio* dont les membres, astreints à certaines pratiques de piété, se réunissaient à jour fixe. Maugars, qu'il faut toujours citer pour l'histoire musicale de ce temps, nous a laissé la description d'une de ces réunions en l'oratoire Saint-Marcel. « Il y a (là), dit-il, une congrégation des frères du Saint-Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome, qui par conséquent ont le pouvoir d'assembler tout ce que l'Italie produit de plus rare, et en effect, les plus excellens musiciens se picquent de s'y trouver, et les plus suffisans compositeurs briguent l'honneur d'y faire entendre leurs compositions et s'efforcent d'y faire paroistre tout ce qu'ils ont de meilleur dans leur estude.

« Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les vendredis de Caresme [3], depuis trois heures jusqu'à six... Les voix commençoient par un psalme en forme de motet, et puis tous les instrumens faisoient une très bonne symphonie. Les voix après chantoient une Histoire du Vieil Testament, en forme d'une Comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d'Holoferne, de David et de Goliat. Chaque chantre représentoit un personnage de l'histoire et exprimoit parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite un des plus célèbres prédicateurs faisoit l'exhortation, laquelle finie, la musique recitoit l'Évangile du jour comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananée, du Lazare, de la Magdelaine et de la Passion de Nostre-Seigneur, les chantres imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Évangéliste. Je ne saurois assez louer cette Musique Récitative, il faut l'avoir entendue sur les lieux, pour bien juger de son mérite [4]. »

On conçoit que cette audition ait produit tant d'effet sur le musicien fran-

1. Encore Kircher, qui était lié avec Carissimi, à qui il avait des obligations, doit-il être mis à part. Outre qu'il avait eu recours aux lumières du maître pour la rédaction de la partie de son ouvrage qui a trait au style récitatif, il était amené à parler de ces pièces puisqu'il étudiait successivement tous les genres de musique usités de son temps.

2. *Des représentations en musique, anciennes et modernes* (Paris, 1681).

Le Père Ménestrier, qui ne semble pas musicien, n'a pas songé à remarquer quelle différence radicale sépare la musique introduite par Philippe de Neri de celle que l'on pouvait faire de son temps. Il parle, pour cette première époque, de « dialogues et de récits, sur les principaux sujets de l'Ecriture sainte », tandis qu'il s'agit d'œuvres polyphones, plus lyriques que dramatiques, dans le style ordinaire du madrigal.

3. Ce n'est pas tout à fait ce que dit un autre voyageur : « Il y a tous les vendredis en cet oratoire et *particulièrement en esté* une excellente musique et des meilleurs prédicateurs de Rome. » (*Voyage d'Italie... traduit de l'Anglois de* Richard Lassels, 1671.)

4. MAUGARS *loc., cit.*

çais, à qui rien chez nous ne pouvait avoir donné une idée de ce genre de musique[1]. Les Romains, déjà habitués à entendre des oratorios ou des opéras écrits dans le même goût, avec en plus les séductions du drame et de la mise en scène, en étaient beaucoup moins frappés. Cependant Maugars n'a pas nommé l'auteur, bien qu'il ait pris soin, au cours de sa lettre, de citer plusieurs des virtuoses, instrumentistes ou chanteurs, qu'il avait eu l'occasion d'entendre. Sans doute, virtuose lui-même, s'intéressait-il surtout à ses confrères; à moins qu'il n'ait jugé que ses compatriotes n'avaient que faire de savoir le nom d'un maître dont ils ne connaissaient pas les œuvres. Cette négligence n'en est pas moins fâcheuse. Ce qu'il dit de ces comédies spirituelles, des sujets et de l'exécution, se rapporte si bien aux histoires sacrées que nous possédons, qu'il est permis de se demander si Carissimi n'en aurait pas été l'auteur. Car sans vouloir prétendre que le maître de l'Apollinaire ait été le seul à écrire de ces cantates latines, nous sommes contraints d'avouer que nous n'en connaissons que très peu en dehors des siennes. Aussi eût-il été intéressant d'apprendre le nom du musicien de l'oratoire Saint-Marcel. Ces œuvres exécutées, pour ainsi dire, en petit comité, hors le temps des grandes exécutions solennelles qui attiraient la foule, ne sont point celles qui avaient le plus de chances d'être conservées. C'est à peine si les bibliothèques publiques en ont encore quelques-unes[2].

Il était alors admis, de façon générale, que chaque artiste composât pour son église ; sauf certains ouvrages d'un mérite transcendant, on n'y exécutait que les œuvres du maître de chapelle. L'exclusivisme était de règle, tout au moins pour le service journalier. Il se peut que quelque confrérie ait eu son lieu de réunion à l'Apollinaire. C'est même assez probable. D'ailleurs les pensionnaires du collège devaient souvent se réunir pour de semblables exercices, et les histoires sacrées de leur musicien ordinaire tenaient leur place dans ces cérémonies. L'examen de certaines de ces partitions confirme cette hypothèse. En dépit d'un préjugé contraire, la plupart sont écrites, comme nous le verrons, pour des solistes plus ou moins nombreux : elles ne comportent point de chœur au sens propre. Tout au plus, à la fin de la pièce, les voix se réunissent-elles en un morceau d'ensemble à plusieurs parties. Ce chœur final, si l'on veut l'appeler ainsi[3], en compte toujours autant qu'il y avait de

1. En dehors de la musique polyphone, encore universellement pratiquée en France à l'église, on y exécutait déjà quelquefois des pièces récitatives à une ou deux voix avec basse continue. Une lettre de Gobert à Huygens du 17 juillet 1646, en fait foi pour la chapelle royale. Mais ces œuvres devaient plutôt se rapprocher du style des motets italiens. Elles n'avaient en tout cas rien de dramatique. Toute musique à voix seule sur la basse continue était appelée musique récitative. Il faut toutefois distinguer celles où le récitatif, au sens moderne du mot, est employé par le compositeur, des pièces simplement mélodiques sans rien qui se rapproche du drame. C'est le cas de tous les motets italiens ou français.

2. Marco Marazzoli, l'auteur de la *Vita humana*, en aurait, paraît-il, composé plusieurs.

La Bibliothèque Nationale renferme encore deux pièces du même genre : une de Jacopo Melani, sans titre, à cinq voix, deux violons, viola, fagotto et orgue; l'autre, *les Noces de Cana*, de Stephano Bernardi, avec la simple basse continue. Toutes deux proviennent de la collection de Brossard.

3. Les Italiens de ce temps ont toujours appelé chœur, *coro*, la réunion de voix formant à elles seules un ensemble harmonique complet, que plusieurs chanteurs ou un seul exécutassent chaque partie. Même à la belle époque du chant polyphone, les chapelles étaient trop peu nombreuses pour qu'il y eût une grande différence entre un chœur ou ce que nous nommerions un morceau d'ensemble pour solistes.

Quand on avait à sa disposition de vraies masses chorales, on préférait écrire à plusieurs chœurs. Dans la messe à douze chœurs de Benevoli dont nous avons parlé plus haut, les 150 artistes ainsi partagés entre 48 voix n'étaient guère que trois à chaque partie. Les messes à 16 voix en quatre chœurs, étant donnée la constitution des chapelles, devaient se chanter pour ainsi dire en *solo* continuel. La chapelle du Pape ne comptait en effet que 16 chanteurs à l'ordinaire.



personnages récitants dans le drame, et ce sont toujours exactement les mêmes, preuve évidente que l'on n'avait pas recours ordinairement à d'autres chanteurs pour l'exécuter. Mais dans certaines cantates le chœur joue un tout autre rôle. Il est un personnage du drame, il figure constamment, il dialogue avec les protagonistes. Et l'extrême simplicité de ses chants, simples formules de cadence bien souvent, qui ne tirent leur valeur expressive que d'une ingénieuse combinaison avec d'autres passages plus musicaux confiés visiblement aux solistes, ne permet guère de croire qu'ils fussent réservés à des virtuoses de profession[1]. On est donc amené à penser que de telles œuvres, écrites pour le collège, étaient exécutées par les élèves eux-mêmes, avec le concours de quelques exécutants plus habiles pour les récits, les airs ou les ensembles un peu plus compliqués.

Si la musique, à l'époque de Carissimi, ne tenait plus une place très importante dans les études des pensionnaires, elle n'en était pas cependant bannie tout à fait. La preuve en est dans une décision du recteur de l'établissement, le 27 janvier 1651. Cet administrateur est soucieux d'empêcher le chœur chargé du service musical quotidien de déchoir trop grandement de sa gloire première. La réunion des « alumni » les plus capables formait alors ce que l'on nommait l'Odæum : quatre « praefecti »[2] y servaient de moniteurs. Faire partie de cette petite compagnie conférait sans doute quelques privilèges, et certains arrivaient à s'y glisser qui ne méritaient pas cet honneur. Le recteur décide donc qu'à l'avenir on aura soin de n'y admettre plus personne qui ne sache chanter et ne connaisse parfaitement la musique[3]. Cela ne tend pas à prouver qu'il y ait eu au collège un grand nombre de bons musiciens. Mais enfin c'était déjà quelque chose. Ces jeunes gens, insuffisants peut-être pour faire honneur au collège les jours de grande cérémonie, pouvaient fort bien tenir convenablement leur partie dans des occasions plus modestes.

*
* *

C'était affaire au maître d'ailleurs, pourvu qu'il fût soucieux de s'assurer cette ressource, de développer leurs aptitudes et de perfectionner par le travail de chaque jour ces talents naissants. Les obligations de sa place lui faisaient un devoir de veiller à l'éducation musicale des pensionnaires. Pour le plain-chant surtout : les élèves s'y exerçaient une demi-heure tous les jours, à l'issue du repas de midi, et le maître de chapelle venait souvent diriger

1. On trouvera dans le chœur de *Jephté*, « Fugite, cedite » un exemple de ce mélange. Toutes les parties qui ne sont pas à six voix ont dû être dites en *solo* : le *ripienno*, par ses brèves répliques, vient animer singulièrement le mouvement de l'ensemble. Toutefois l'unité du morceau reste entière. Avec des chanteurs exercés, tout peut se dire en masses et l'effet ne peut qu'y gagner. Ailleurs au contraire, le caractère des passages *soli* est plus accentué et diffère trop du reste pour qu'on puisse faire autrement que d'observer le contraste. Telle, par exemple, l'*Historia Divitis* ou encore *Baltasar*. Dans *Jonas* le double chœur de la tempête, tout en restant assez simple, ne comporte aucune intercalation de fragments monodiques. L'effet, très puissant, provient de la vigueur du rythme et de la juxtaposition précipitée, dans un mouvement rapide, de brèves formules tonales, chacune dans un ton différent montant progressivement d'un degré.

2. « ... hos Chori Bidellos nominant. Ad eosque spectat *cum aliquid extra ordinem* canendum Alumnis est, prius experimentum sumere et singulis tonos aptos praecentionibus demonstrare... » (*Hist. Colleg. Germ.*)

3. Cf. Haberl, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch fuer 1893*.

cette étude. La chose lui était d'autant plus commode qu'il était entretenu aux frais du collège, qu'il y prenait ses repas et qu'il y avait son logement[1].

HENRI QUITTARD.

*(A suivre.)*



# ÉTUDE LEXICOGRAPHIQUE SUR LE MOT " SCHOLA "

## A PROPOS DE « SCHOLA CANTORUM »

A Saint-Gervais, on professe volontiers que le musicien doit être, par sa culture générale, autre chose qu'un musicien, et qu'il lui faut, comme à l'honnête homme du XVIIe siècle, avoir des clartés de tout. Cette conception de l'artiste n'est pas assez généralisée et n'est point, en particulier, celle des partisans de l'autorité qui, par définition, ne peuvent admettre ni la recherche scientifique, ni la libre critique. Mais, à Saint-Gervais au contraire, nous aimons connaître les raisons premières de nos études et c'est pourquoi, entre autres choses, puisque nous abritons notre collaboration commune sous le couvert d'une *Schola Cantorum*, il nous a semblé curieux de rechercher comment la maison est faite, et de quels matériaux.

Cette expression *Schola* est, dans le vocabulaire musicologique, la première dont nous esquisserons l'étude lexicographique.

*
* *

Le grec σχολή, en dorien σχολά, est la première et plus ancienne forme connue de ce mot. L'étymologie en est obscure. Pourtant, on enseigne couramment qu'il faut chercher cette étymologie dans le verbe ἔχω, conduire, diriger. C'est à tort et mieux vaut confesser l'ignorance où l'on est.

Le mot σχολή a en grec des sens assez variés. Nous le considérerons comme substantif et comme adverbe. Comme substantif, il signifie proprement : arrêt[2]. D'où, les trois sens dérivés :

I. Loisir; σχολὴν ἔχειν, avoir du loisir, cf. dans ce sens HDT. 3, 134; XEN. *Cyr.* 7, 5, 42 et 52. etc., et par suite : *a*) occupation d'un homme de loisir; *b*) association savante; *c*) lieu d'étude, école. Cf. DH. *Isocr.* 1; *Dem.* 44, etc; PLUT. *Per.* 35; ARR. *Epict.* 1. 29. 34; 3, 21, 11, etc.

II. Relâche, trêve : cf. SOPH. *O. R.* 1286; PLAT. Leg. 961 *b*, etc.

III. Inaction, paresse, lenteur : cf. ESCH. *Ag.* 1029; SOPH. *fr.* 288; EURIP. *Hipp.* 384.

1. Outre ces avantages, Carissimi en 1660 touchait au collège un traitement de 60 écus romains par an, soit environ un peu moins de 400 francs.
2. Cf. BAILLY, *Dict. grec.*

Comme adverbe, au datif, σχολῇ; deux sens :

I. A loisir : cf. SOPH. *Ant.* 231; THC. 1, 142; 3, 46, 78; S. 10, etc.

II. Avec peine : cf. SOPH. *O. R.* 433; XENOPH. *Mem.* 4, 2, 24, etc.

Le grec, avec presque tous ses sens, a passé en latin, sous la forme *schola*. Mais déjà à l'époque classique, nous trouvons *scola* pour *schola*, avec suppression de l'aspirée, ainsi qu'il ressort d'une inscription ancienne, reproduite dans la *Revue Archéologique*[1] (déc. 1865, p. 43). Forcellini signale une forme *iscola* et relève même dans la *Rome souterraine*[2] de de Rossi une graphie *escola* prise sur une inscription. Nous reviendrons plus loin sur ces prothèses.

Le mot *schola* a pris particulièrement en latin le sens de loisir employé à s'instruire, consacré à l'étude, d'occupation littéraire ou scientifique, de leçon, conférence savante, entretien, etc. Peut-être a-t-il été pour la première fois emprunté au grec par Cicéron[3]? Cf. CIC. *Tuscul.* 1, 4; 3, 34; *Fin.* 2, 1, etc.

Ensuite, par métaphore, le mot a désigné l'endroit où a lieu un entretien savant, où l'on enseigne, l'école. Dans ce sens CIC. *Off.* 2, 25; *id. de Orat.* 1, 22, 102; *id. Pis.* 25, 59; QUINTIL. *Inst.* 12, 2, 23; *id.* 2, 3, 10; *id.* 5, 13, 45.

Par extension, du sens école on est passé à celui d'individus appartenant à une école, à un système, à une secte. Cf. CIC. *de Orat.* 1, 13, 56; QUINTIL. *Inst.* 12, 19, 22, et enfin, dans le latin du bas empire, nous rencontrons le sens de corporation de collègues, compagnie, collège, individus réunis dans un but déterminé, *Schola Exceptorum, Chartulariorum, Singulariorum*, même dans le langage militaire, *schola* désigne une troupe de soldats. Et c'est ainsi que dans le latin ecclésiatique du *Liber Pontificalis*, beaucoup plus tard nous arrivons au sens *Schola Cantorum*, réunion de chanteurs tout autant qu'école enseignante.

Le grec s'est répandu sur le domaine occidental des langues indo-européennes, tandis que le latin formait le groupe des idiomes romans, mais toujours ce mot a passé par voie savante.

La racine *scol*, disons-nous, a été conservée dans le groupe occidental des langues indo-européennes; l'arménien l'ignore, le slave également; pourtant quelques dialectes slaves occidentaux le possèdent, mais par importation et de formation savante; il en est de même en grec moderne. Mais en germanique[4], nous avons :

Ancien haut allemand : *scuola*;

Moy. haut all. : *schuole*;

All. mod. : *schule*.

L'anglo-saxon a eu les formes *scol*, plus tard *scolu*, qui ont été empruntées par le norrois;

L'anglais est devenu *school*.

Les langues de la famille celtique présentent les formes suivantes :

Vieil irlandais : *scol*;

1. Cf. en outre FORCELLINI. *Lexicon totius Latinitatis.*
2. T. I, p. 320.
3. Cf. FREUND, *Grand Dictionn. de la Langue latine*, art. *Schola.*
4. Cf. KLUGE, *Etym. Worterb.*

Gallois : *ysgol*;
Breton : *scol*.
Le tout avec un ancien *o* bref.

Les langues romanes[1] doivent retenir plus longuement notre intérêt ici. Nous avons :

Italien : *scuola*;
Roumain : *scoala*;
Catalan : *escola*;
Espagnol : *escuela*;
Portugais : *escola*.

Le français et ses dialectes[2] doivent, pour des raisons particulières, être classés à part :

Franç. : *escole* = *école*;
Anc. prov. : *escola*;
Prov. moderne : *escolo*;
Auverg., limous., dauphin. : *eicolo*;
Dauph. : *eicoro*;
Rouerg : *escuolo*. etc.

La formation phonétique est régulière dans toutes les langues romanes, mais en ce qui concerne le traitement de l'*o*, le provençal et le français ont admis une formation savante, qui conserve l'*o* au lieu de le diphtonguer, comme il faudrait; mais nous devons remarquer que nous avons des exemples extrêmement anciens de ce mot, qui appartient aux textes les plus vénérables de notre langue française.

Il reste à étudier la formation phonétique de ce mot sur le territoire roman et, au point de vue de la sémantique, la persistance des sens du latin dans les langues romanes.

Nous partons du type *schola*, qui avait dans le bas latin fini par prendre la graphie et la prononciation de *scola*.

Voyons d'abord ce que le groupe *sc-* a donné en roman. Or, cette liaison de *s* avec une forte, que le latin admet dans une assez large mesure, de même que le groupe *sp-* ou *st-*, parut aux romans, du moins aux romans de l'Ouest, trop dure à l'initiale; ils séparèrent donc cette syllabe compliquée en lui préposant, comme voyelle d'appui, un *e* prothétique, de sorte qu'ils prononcèrent *sta* comme *es-ta*, ce qui ajoute au mot une syllabe entière. Ainsi en espagnol *estar*, *escribo*, *espero*; en portugais *estavel*, *escandalo*, *especie*; en provençal *estable*, *escala*, *espada*; en français enfin, mais en vieux français, *estable*, *eschelle*, *espée*, *escole*, mais peu à peu la sifflante *s* s'assourdit et ne fut plus même écrite, tandis que la voyelle qui lui devait l'existence fut assez heureuse pour se maintenir, d'où la forme actuelle de *école*[3].

Certains textes du Moyen-Age nous montrent une forme assez troublante : *acole*, qui se rencontre dans le roman de *Florimont*, à ce vers :

Ne sommes pas tuit d'une *acole*
(Bibl. Nat. fr., 15.101, f° 86[d])

1. Cf. Korting, n° 7251.
2. Mistral, *Lou Tresor dou Felibrige*, art. *escolo*.
3. Diez, I, p. 223.

et qui serait étymologiquement inexplicable si nous ne savions que les langues romanes ont en commun une préférence marquée pour l'*a* dans la première syllabe atone et le substituent souvent à cette place à *e* ou a *i*; car « la voyelle *a* n'a pas la couleur décidée des autres, ce qui fait qu'elle est naturellement suggérée aux organes vocaux avant l'effort décisif que nécessite la syllabe tonique[1] ». On trouve spécialement *a* devant une *s* entravée. L'italien *aspettare* s'explique par *aspectare* au lieu de *expectare*; *agnunca* pour *ognunca* appartient à l'ancien piémontais, à l'ancien génois et à l'ancien vénitien; *alleggere* apparaît à Pérouse et à Sienne. En silicien *a* a gagné du terrain : *akkapatu, agnanku, assirvari*, etc. En France, dans les patois du Gers, nous avons : *asküdelo, aspasa, astimo*, et enfin *ascolo*. En francais du Nord, de telles formes ne sont pas rares, *achelette* pour *échelette*, *achec* pour *échec*, *achars* pour *eschars*, au sens d'avare, etc., etc.[2] D'où, la forme anormale de *acole*.

La traitement de l'*o* bref tonique est régulier dans ce mot sur tout le domaine roman et devient ainsi en italien *uo*, en roumain *oa*, en espagnol *ué*. En provençal et en français, il reste *o* au lieu de se diphtonguer, comme il le devrait normalement; on trouve d'ailleurs, en 1244 (cf. Godefroy) une forme *escolle*, où l'*o* est entravé.

Le traitement de l'*e* intervocalique et de l'*a* atone est enfin normal : les formes françaises et provençales sont donc mi-savantes et mi-populaires.

Au point de vue de la sémantique, ce mot ne manque pas non plus d'intérêt. Le grec σχολή a pour signification temps de loisir ou de repos, et, par suite, le temps donné aux travaux de l'esprit. « C'est par ellipse, dit Littré[3], qu'on a dit *école* au trictrac pour exprimer la faute; l'expression pleine était *envoyer à l'école*, parce que les coups étant très variés à ce jeu, il faut avoir une très grande habitude pour ne rien oublier. On a dit ensuite *école* pour l'oubli qui faisait renvoyer à l'école, puis *faire une école, compter une école, l'école de l'école*, etc. : de là le mot a passé dans le langage général. »

En vieil espagnol, dans le Poème du *Cid*[4], on rencontre quelquefois ce mot sous la forme *escuellas*, dont le Compeador se sert en adressant la parole à ses guerriers et que le roi don Alfonse emploie en parlant des soldats du Cid et en haranguant sa cour et son entourage. Malgré les deux *ll, escuellas*, — toujours au pluriel — est évidemment le *scholae* des écrivains latins de la décadence; c'était un terme militaire qui avait le sens de « division », comme nous l'apprend Végèce : « *In legionibus plures scholae sunt.* »

Sur le domaine roman, ce mot a donc eu trois significations : on est parti du sens hellénique de loisir, occupation des heures de loisir consacrées aux divertissements de l'esprit, pour désigner l'enseignement, en particulier l'enseignement donné dans un local où l'on se rendait pour le recevoir; enfin on est arrivé au sens de groupement d'individus réunis dans un but déterminé.

Nous signalerons sommairement les deux dérivés principaux de *schola*, en laissant de côté ceux que le français moderne n'a pas conservés.

SCHOLARIS ou *scholarium* : italien *scolare*, de *scolarem*, *scolajo*; roumain,

1. DIEZ, trad. fr., t. I, p. 161.
2. Cf. GODEFROY, *Dict. de l'anc. Langue franç.*
3. *Dict. de la Langue franç.*, t. II, art. *Ecole*.
4. Cf. *Romania*, XIII, p. 301.

*scolar*, *scoler*; provenç. *escolars*; franç. *écolier*; catalan, *escola*; espagnol et portugais, *escolar*.

SCHOLASTICUM : *écolâtre*, avec un *r* euphonique comme dans *rusticum* = *rustre*. L'écolâtre était, au Moyen-Age, soit l'ecclésiastique qui dans les cathédrales avait pour principale fonction d'enseigner aux jeunes gens se destinant au service de l'Eglise les humanités et les devoirs de leur profession; soit le chanoine qui avait une prébende l'obligeant à enseigner gratuitement la philosophie et les lettres humaines à ses confrères et aux pauvres écoliers du royaume. C'est ce qui ressort d'un texte de Pasquier, au XVIe siècle : « Il n'y avait église cathédrale en laquelle n'y eust prébende affectée pour le salaire de celui qui enseigneroit les lettres ordinaires et une autre pour celui qui vacqueroit à l'enseignement de la théologie; le premier estoit appelé escolatre, le second théologal[1]. »

Un dernier mot sur la graphie de *schola*. Le latin classique, conformément à l'étymologie grecque, écrivit *schola* avec un *h*. Mais cette aspirée, purement étymologique, ne se faisait pas sentir dans la prononciation, si bien que ceux qui écrivaient le latin vulgaire perdirent l'étymologie de vue et graphièrent comme ils prononçaient, *scolam* : c'est la forme de tous les manuscrits du Moyen-Age. Au XVIe siècle seulement, sous la poussée de la Renaissance, les érudits voulurent ramener toute l'orthographe à la forme de l'antiquité classique, et, non contents de rétablir la graphie *schola*, ils allèrent plus loin et firent refléter leur douce manie aux textes français : on eut alors l'*eschole* et les *escholiers*.

Ce fut une réforme inutile : pour le français, il n'y a pas à hésiter, la vraie graphie est *escole* = *école*; en latin, c'est plus délicat. Il faut, quand on écrit la langue classique user de la forme *schola*; mais quand on écrit la langue du Moyen-Age, il est, croyons-nous, plus scientifique et plus exact de graphier *scola*. En ce qui nous concerne, concluons donc que les grammairiens du Moyen-Age eussent enseigné à leurs élèves à écrire : *Scola Cantorum*.

Pierre AUBRY.

1. *Recherches*, l. IV, p. 767.



# LA SCHOLA

## QUATRIÈME ANNÉE D'ÉTUDES

Comme tous les ans, nous tenons à mettre nos sociétaires au courant des résultats qu'ont donnés les divers services et exercices de la *Schola* pendant l'année écoulée. Comme nous l'avons annoncé il y a un an, les diverses fondations nouvelles de notre œuvre ont fonctionné et se sont développées plus ou moins selon nos désirs. Il s'agit de la création de la Maison de famille, du développement donné à la Maîtrise d'enfants, de la création de l'Ecole des chœurs, de celle de l'atelier des apprentis graveurs de musique, et enfin des cours et conférences institués à la *Schola*.

*
* *

La *Maison de famille* a donné ce résultat que toutes les chambres dont elle pouvait disposer ont été sans cesse occupées soit par des élèves ecclésiastiques, nous en avons compté sept cette année, soit par des élèves laïques que nous avait confiés leur famille. Nous avons dû un moment, faute de place, faire loger à l'extérieur les jeunes gens de notre Ecole de chœurs. La *Schola* étant actuellement en pourparlers pour la location d'un local considérable, la *Maison de famille* trouvera dans ce local une installation en rapport avec nos développements et indépendante, ce qui nous permettra, tout en la laissant sous la surveillance de notre supérieur M. l'abbé Soulié, de l'affermer afin que la *Schola* n'ait pas les soucis matériels d'une entreprise de ce genre, pour laquelle elle a dû cette année faire de grands sacrifices qui auraient pu être plus profitables s'ils eussent été employés à sa propagande ou à ses fondations purement artistiques. La Maison de famille future verra le nombre de ses chambres doubler. On peut d'ores et déjà s'inscrire auprès de M. l'abbé Soulié, supérieur.

*
* *

Comme nous l'annoncions, la Maîtrise d'enfants s'est considérablement augmentée l'an passé, grâce aux subventions mensuelles que voulait bien nous donner M. Eugène d'Harcourt pour la création de l'Ecole des chœurs. En retour, les élèves devaient participer aux exécutions des grands oratorios de Saint-Eustache. Cinquante bourses de *vingt-cinq francs* mensuelles par tête de sujet avaient été souscrites par lui pendant toute l'année scolaire. Cela ne nous permettait pas de faire vivre notre monde, mais c'était une première somme trouvée et la *Schola* n'a pas hésité à assumer la responsabilité du reste, ce qui n'a pas été sans être une lourde charge. On verra plus loin ce qu'a produit l'Ecole des chœurs; quant aux *vingt-cinq bourses* destinées aux enfants, *dix-neuf* ont trouvé leur emploi. Pour les exécutions de Saint-Eustache, le cadre a été complété par plusieurs de ces dames de Saint-Gervais, qui ont ainsi renforcé le chœur tout en le dirigeant. La participation aux concerts d'Harcourt a eu ce bon résultat qu'ils ont fait faire un réel effort aux enfants en les familiarisant avec des œuvres complexes comme le *Messie* de Haendel,

la *Passion* de Bach et le *Requiem* de Berlioz. Outre la pratique excellente de solmisation, de grandes exécutions de ce genre n'ont pu que développer excellemment le sentiment esthétique de l'enfant. Ces belles messes chorales, cet orchestre puissant, ces magnifiques et expressives cantilènes classiques, ne pouvaient être que substantielles pour ces jeunes cerveaux, prévenus seulement du choix malheureux d'une église comme cadre à des solennités de ce genre. On ne pouvait mieux leur faire sentir combien les réformes que la *Schola* poursuit sont salutaires et impérieusement réclamées.

Le dimanche, les enfants jusqu'au mois de mai se partageaient en deux groupes. Ceux qui étaient destinés au service de la chapelle de l'avenue Hoche s'y rendaient comme l'année passée et sans joie, nous pouvons le dire, tant, par suite des circonstances, était devenu peu intéressant pour eux ce service. Nous ne pouvons que déplorer cet état de choses, tout en assurant de toute notre respectueuse reconnaissance la généreuse donatrice anonyme qui, pour deux ans, avait souscrit les bourses d'entretien pour *sept enfants chanteurs* dans l'espoir de créer une maîtrise en triomphant de la routine et du mauvais vouloir. La maîtrise s'est évanouie et la routine a triomphé. Mais comme nous avons eu l'honneur de le dire à la bienfaitrice, les enfants, eux, ont pu, grâce à elle, travailler la musique, apprendre le métier de graveurs. Certains d'entre eux sont déjà de petits artistes et prêts à passer dans les classes supérieures de la *Schola*. Ne contrarions pas les desseins de la Providence, et si les désirs de la bienfaitrice n'ont pas été remplis, elle a du moins participé à une œuvre intéressante et servi les intérêts d'enfants qui lui en garderont comme nous une éternelle reconnaissance.

L'autre groupe chantait à Saint-Gervais, seul ou mêlé aux Chanteurs. En mai les deux groupes furent réunis et assurèrent à Saint-Gervais un service paroissial excellent. Les voici envolés et la vieille église attend impatiemment la fin des vacances pour entendre à nouveau les voix que la nature aura bien voulu nous conserver encore. L'an prochain il ne nous sera plus permis de remplir les vides, n'ayant plus les ressources spécialement affectées à la maîtrise, mais la *Schola* n'abandonne pas ses enfants. Tous ou presque tous reviendront, l'atelier de gravure et la classe d'instruments sont là pour recevoir ceux que la mue a frappés comme ceux qui chantent encore. On quêtera et on travaillera; espérons que la Providence ne nous abandonnera pas.

Pour terminer leur année d'études, les enfants, sous la conduite de leur dévoué directeur, M. l'abbé Faure-Muret, se sont rendus à Lourdes en pèlerinage, avec escales à Ligugé, Bordeaux, Périgueux, etc., où les attendait l'hospitalité des fidèles amis de la *Schola*. En route, ils chantaient, comme au Moyen-Age. Quant aux frais occasionnés par ce coûteux et long voyage, ils les trouvèrent en accumulant l'année entière toutes leurs gratifications, le prix de leurs jeux, de parties de campagne, auxquels vinrent s'ajouter les cachets isolés donnés pour leur concours un peu partout ainsi que des dons volontaires de bienfaiteurs intéressés au sort de nos petits et désireux de leur procurer cette joie qui fut grande, croyez-le bien.

*
* *

Quant à l'Ecole des chœurs, s'il a été quelquefois un peu difficile de tenir

ces grands jeunes gens plus mûrs pour le métier militaire que pour la vie ecclésiastique, au point de vue artistique ils ne nous ont donné que des satisfactions. Somme toute, nous ne regretterons jamais leur séjour à la *Schola* pour eux d'abord, pour le bien qu'ils y ont acquis et pour les excellents éléments vocaux que leur jeunesse nous a apportés. M. Eugène d'Harcourt, en instituant vingt-cinq bourses de 25 francs mensuelles, nous a permis la création d'une institution qui fera honneur à la *Schola*. Dix ou douze bourses ont trouvé leur emploi, les Chanteurs de Saint-Gervais ont comblé le reste. Recrutés comme les enfants aux quatre coins de France et même de Belgique, les élèves de l'Ecole des chœurs nous vinrent de Marseille, d'Avignon, de Besançon, de Nancy, de Verviers (Belgique), etc. On en avait recruté à Toulouse qui ne vinrent pas et quelques-uns à Paris qui ne s'attachèrent guère à l'institution, tant il est vrai qu'à Paris il est difficile de fixer les gens et d'arriver à quelque chose de sérieux et de continu surtout.

Certains d'entre eux étaient déjà familiarisés avec la musique, d'autres étaient absolument inexpérimentés, tous lisent couramment maintenant, et font leur partie, et consciencieusement, dans les Chanteurs de Saint-Gervais, où ils ont su se faire une place et regagner à la *Schola* tout ce que la *Schola* avait fait pour eux et ce en moins d'un an. Certains d'entre eux se sont déjà distingués comme solistes et se sont fait un nom comme *Scolæ Cantores*, par l'exécution de ces admirables motets et histoires sacrées des maîtres de la *basse continue* du XVIIe siècle. Je citerai leurs noms : MM. J. David, P. Gibert et A. Gébelin. J. David a la voix de ténor souple et aiguë qui ne rougit pas de son ancien métier d'ajusteur aux pièces, de travailleur du fer, qu'il troqua gaiement pour celui de chanteur, apportant aux deux la même ardeur juvénile et le même entrain, qualité rare que l'on ne rencontre pas généralement chez le chanteur, être insupportable et fat, souvent sot et paresseux. P. Gibert, enlevé à la schola d'Avignon, à la voix de baryton ; Martin au timbre agréable, sans souci, comme tout Avignonnais qui se respecte, et enfin A. Gébelin, de Marseille, à la voix de basse expressive et un peu courte, malheureusement, mais si bien faite pour exprimer toutes ces pages admirables des maîtres dont nous parlions plus haut, qui, des trois, a le plus d'acquit et excelle surtout dans le récit carissimien, si expressif et si émouvant. Grâce à eux, la *Schola* a pu faire entendre toute une génération de l'histoire musicale absolument inconnue, et qui pourra bientôt être entre toutes les mains grâce à la publication de la collection des « Concerts spirituels » en cours. Certes la *Schola* eût trouvé à Paris nombre de chanteurs pour exécuter cette musique, mais combien il était préférable d'en former de nouveaux, et d'essayer de créer des types de *Chanteurs de concert* dont il y a pénurie, le Conservatoire ne nous envoyant que gens de théâtre, à qui l'on ne fait travailler que des airs de Victor Massé ou de quelques autres faiseurs d'opéras ! Croyez-le, le récit admirable des plaintes du roi Ezéchias de Carissimi a plus appris à M. David, qui le chante fort bien, que tel ou tel récit de Meyerbeer ou de M. Massenet. Quant à l'air incomparable de la cantate *Jesu der du meine Seele*, de J.-S. Bach, avec ses longues vocalises, et que précèdent un récit et un arioso sublime, il a été d'une plus substantielle pâture pour M. Gébelin, qui nous le chanta fort bien avec orchestre, à l'une de nos exécutions de cantates au Vieux-Paris, que l'air

de Salomon de la *Reine de Saba*, un des grands chevaux de bataille des concours de la rue Bergère. Musique de magasins d'accessoires, aussi fanée qu'un vieux peplum déteint, et qui ne se supporte à peine, comme la susdite loque, qu'aux feux de la rampe, lumière fausse comme le sentiment du morceau lui-même, et dont la clarté du jour du Bon Dieu et l'ambiance de l'air sain ne peuvent que faire apparaître plus crûment encore la hideur. Grâce à l'Ecole des chœurs, la *Schola* a pu ajouter aux Chanteurs de Saint-Gervais une autre arme de propagande dont elle entend bien user l'an prochain, les *Scholæ Cantores*, groupe de solistes dont le déplacement est moins dispendieux et les exigences sont minimes. Bien des œuvres, bien des sociétés philharmoniques de province qui ont fait venir déjà les Chanteurs ou qui ne peuvent se payer ce luxe voudront entendre les *Solistes de la Schola*, hommes ou dames, car la *Schola*, en tant qu'œuvre de propagande pour la diffusion de la vraie musique, a formé des solistes dames dont certaines appartiennent à la société des Chanteurs de Saint-Gervais ou d'autres qui lui sont attachées dans une commune admiration des chefs-d'œuvre, telles M[lle] Eléonore Blanc, dont la réputation n'est plus à faire, et M[lle] Joly de La Mare, qui l'assiste si bien comme mezzo-soprano, et que les auditions de Saint-Julien des Ménétriers au Vieux-Paris ont si bien mise en lumière.

*
* *

Comme nous l'annoncions l'an passé, la *Schola* a été à même de fonder son *atelier d'apprentis graveurs* de musique dans l'école même, où se grave toute la musique publiée par l'œuvre et toutes les commandes qui peuvent nous venir de l'extérieur. Six de nos enfants de la maîtrise ont fréquenté l'atelier de gravure, et chez certains les progrès ont été tels qu'ils ont pu participer à la gravure de nos *Concerts spirituels* par exemple, la *Schola* réservant de préférence le travail des ouvriers en titre et du chef graveur à nos clients, répartissant le travail de nos enfants sur nos publications. Leurs inexpériences nous seront précieuses quand nous nous reporterons aux premières années de notre atelier, projet déjà ancien que M. Bordes rêvait d'instituer à l'ombre de la vieille église Saint-Gervais il y a dix ans. Certains de nos enfants, *aspirants apprentis* jusqu'à ce jour, sont tout prêts à passer *apprentis intéressés* recevant une légère indemnité par semaine, après une remise au travail de quelques jours ; au retour des vacances, il y aura des promotions. Les *apprentis intéressés* participeront déjà un peu à leur dépense d'entretien. Quand ils passeront au grade d'*ouvriers aux pièces* ils pourront se suffire à eux-mêmes, mais cette hiérarchie ne s'acquiert pas d'emblée. Quand ils seront *maîtres ouvriers* ils auront leur situation faite, deviendront de véritables collaborateurs de l'œuvre et gagneront, comme nos ouvriers actuels, 250 à 300 francs par mois auxquels viendront s'ajouter les cachets de chanteurs d'église, choristes, ou de musiciens d'orchestre, qui leur permettront de s'établir, de se marier et de vivre. Ceux dont l'avenir musical est plus haut oublieront le métier, à moins qu'ils ne s'y mettent jamais, car la *Schola* a déjà distingué certains enfants dont les dispositions sont telles qu'avec du bon travail, la musique

seule doit leur suffire, soutenus par l'œuvre qui saura bien les caser un jour s'ils en restent dignes.

*
* *

Il nous reste à parler de nos travaux d'études pendant le dernier exercice. L'École, loin de décliner, s'est enrichie de nouvelles recrues, et nous pouvons dire que le développement de nos différents services s'est accru d'un tiers environ, et les ressources y afférentes de même. Confiants dans la Providence, on verra dans notre prochain numéro les agrandissements vraiment considérables que nous donnerons à l'œuvre ; pour le moment, bornons-nous à faire connaître les résultats de notre dernier exercice quant au nombre d'élèves inscrits. La classe supérieure d'orgue de M. Guilmant est restée stationnaire et compte toujours *dix élèves* dont certains sont en passe de devenir d'excellents sujets. Quant à la classe élémentaire d'orgue que fait avec tant de dévouement et de patience M. Decaux, il a fallu comme l'an passé la dédoubler, voire même la tripler, si l'on compte la classe d'orgue tout à fait élémentaire faite aux enfants. Elle comportait environ *vingt élèves* cette année, la classe élémentaire *dix* environ. Quant à la classe de composition de M. Vincent d'Indy, elle se développe chaque année dans de telles proportions qu'il a fallu la diviser en trois groupes, sans que ce maître consentît à chercher un suppléant. Seul M. Pierre de Breville l'aidait pour la correction des devoirs de contrepoint élémentaire. On ne saurait donc trop admirer la conscience, le courage et l'admirable dévouement de M. d'Indy, dont le cours est un des beaux fleurons de notre couronne. De son aveu même, au début de cette année, il y avait plus de *cinquante* élèves inscrits, mais il faut toujours compter avec les *météores* dont nous parlions l'an passé. *Quarante-deux* environ ont passé l'examen de fin d'année ou suivi assidument les cours, ce qui est déjà une jolie moyenne.

Comme nous le disions l'an passé, le cours d'harmonie a dû être scindé en deux. M. de La Tombelle a conservé ses anciens élèves, auxquels sont venus s'ajouter quelques nouveaux ecclésiastiques. Quant à la classe de M. Léon Saint-Requier, elle s'est formée de tous les nouveaux élèves laïques venus à la *Schola* cette année; environ *dix élèves*, tous ou presque tous aspirants au cours de M. Vincent d'Indy. Quant à la classe supérieure de piano de M. Albeniz, elle est restée stationnaire, car jusqu'à présent la *Schola*, école plus particulièrement de musique religieuse, ne pouvait alimenter des classes supérieures d'instrument, sauf l'orgue, mais on n'y a pas moins travaillé, et sur les sept élèves qu'elle compte, certains jouent brillamment et « musicalement », ce qui n'est point à dédaigner par ce temps de virtuosité à outrance. A ce point de vue la classe de M. Albeniz est remarquablement et intelligemment faite. Comme nous le disions, nous n'avons cure de former des virtuoses, nous voulons surtout former des *musiciens*, et la discipline et le mode de travail de M. Albeniz est remarquable. C'est la réduction adroite de la partition d'orchestre « sur le livre », après quoi il fait travailler les admirables réductions d'orchestre de Beethoven par Listz, qui sont aussi *du piano*. C'est doubler l'élève pianiste d'un chef d'orchestre. Les admirables réalisations de MM. Risler et Cortot sont là pour donner raison au maître. C'est une façon moderne de

concevoir le piano qui a bien sa valeur et qui sert grandement les destinées de la musique. Le piano *n'éblouit plus*, il se *concentre*, par là il *grandit*. On arrivera à en jouer *comme de l'orgue*; la facture aidant, il donnera comme l'orgue l'illusion de l'orchestre et deviendra *puissant*, ce que de rares pianistes comme Rubinstein obtenaient de lui. Là encore comme pour la composition, les influences antérieures de la musique et de l'art religieux auront eu leur rôle, et tandis que le *chant grégorien*, dans son eurythmie adorable, transformera la rythmique moderne, l'orgue de Bach aura sa répercussion dans le piano. Le piano y perdra en légèreté mais y gagnera en *solidité* et en sobriété surtout, qualités de *pensée* qui lui manquaient bien un peu.

Soyons reconnaissants à M. Risler de ce qu'il fait pour l'art du piano en en jouant « léoninement » et encourageons les maîtres comme M. Albeniz, qui servent l'évolution en nous préparant des artistes qui ne seront pas que des *pianistes*. Là encore, la *Schola* peut avoir une influence bienfaisante et nouvelle; on en sentira les effets quand elle aura pu donner la mesure de tout ce dont elle est capable. La classe élémentaire de piano que fait si bien M. Growlez a dû elle aussi se diviser en deux, certains élèves passeront dans la classe supérieure l'an prochain. En résumé, la *Schola* a vu fréquenter ses classes cette année par plus de *soixante élèves* adultes, en y comprenant les dix élèves de l'École des chœurs. Si nous ajoutons les enfants, nous avons dépassé le chiffre de *soixante-quinze* élèves inscrits. Cela nous donne bon espoir pour l'an prochain. Installés largement dans un local quatre fois au moins plus considérable et décidés à la création de classes nouvelles et à des transformations inattendues, nous ne doutons pas de dépasser la *centaine*; si nous arrivons à plier ces cent élèves à la discipline de travail que nous rêvons, alors la *Schola* sera vraiment forte et grande et prendra la place qu'elle mérite.

Maintenant qu'il nous soit permis, comme l'an passé, de déplorer, et ce avec plus d'accent que jamais, le peu d'intérêt que nous rencontrons chez bien des élèves pour ce qui est la base de l'enseignement musical religieux, je veux parler du *Chant grégorien*. Comme l'an passé, plus que l'an passé, cette partie de notre enseignement a été laissée dans l'ombre. Ceci est dû à des causes multiples qu'il serait trop long d'énumérer ici. Nous disions avec raison, il y a un an, que nous comptions beaucoup pour combler cette lacune sur notre fondation d'Avignon. Cette fondation existe sous forme de maîtrise; l'an prochain, une école secondaire complète y sera adjointe. Ceci nous remplit d'aise, nous y consacrerons un article spécial; espérons que du moins là-bas où les dispositions de la vie sont tout autres, les études grégoriennes et tout ce qui fait le fond de l'éducation musicale religieuse sera enseigné comme il convient. Nous comptons beaucoup sur M. Amédée Gastoué pour cela. Nous nous sommes séparés à regret de ce collaborateur précieux. Si du moins nous sommes privés de lui, qu'il nous retourne son savoir sous forme d'élèves *bien trempés*, armés à souhait pour recevoir avec fruit ce qui est le propre de notre École de Paris, c'est-à-dire tout l'enseignement supérieur, en attendant qu'ici aussi nous trouvions le moyen *d'exiger* des élèves un diplôme de connaissances grégoriennes qui leur permette de passer dans des classes supérieures. M. Vincent d'Indy, qui l'an prochain sera directeur de la première section de notre œuvre, section particulière de l'enseignement, et à qui nous

communiquions nos craintes, est décidé à ne recevoir dans toutes classes, élémentaires ou supérieures, que des élèves ayant leur diplôme d'instruction primaire musicale, c'est-à-dire de solfège et de plain-chant. Grâce à la fermeté du maître peut-être arriverons-nous au résultat tant souhaité, résultat que nous n'avons pu obtenir, et encore qu'en partie seulement, que des élèves de l'École des chœurs dont nous avons exigé la présence pendant plusieurs mois cet hiver, et trois fois par semaine, de neuf heures du matin à dix heures, à une répétition de chant grégorien faite par les moniteurs grégoriens de l'école, et en particulier MM. les abbés Holly et Moreau, qui eux du moins sont armés pour être des maîtres de chapelle grégoriens émérites, maintenant à la tête d'importantes maîtrises en leur pays.

*
* *

Par suite des circonstances nous n'avons pu recommencer cette année la série de nos conférences mensuelles. Absorbés par les préparatifs de l'Exposition et par les travaux et soucis journaliers de l'Ecole, nous avons dû y renoncer. Les auditions-conférences de l'an passé à l'Institut Catholique, comme les cours de musicologie eux-mêmes, ne nous ont pas donné les résultats espérés. La musicologie, comme toutes les questions particulières à l'histoire de la musique, s'adresse à un public trop restreint pour qu'il soit possible d'y intéresser les personnes étrangères à ces questions, absorbées par les hautes études toutes différentes. Nous nous sommes vite rendu compte que c'est à la *Schola*, à la *Schola seule* que de pareilles manifestations peuvent se faire. Pour le seul plaisir d'entendre superficiellement de la musique on peut déranger les gens. S'il faut *penser* à prendre des *notes* en l'écoutant, il n'y a plus personne ou à peu près. Installés dans un local à nous et absolument *chez nous*, nous pouvons du moins y retenir nos élèves et les familiers de notre œuvre, aussi pensons-nous l'an prochain reprendre avec plus d'entrain nos cours de musicologie et nos conférences. A ce point de vue l'année de l'Exposition est une année perdue; la terrible foire internationale a tout absorbé. Plaise à Dieu que sa liquidation ne nous absorbe pas davantage, et que l'année 1901 ne soit aussi également perdue à tous les points de vue pour tout ce qui sera art et entreprise artistique à Paris.

Dans notre prochain numéro nous mettrons nos lecteurs au courant de nos projets et de nos transformations pour l'exercice 1900-1901.

*Les Secrétaires.*



## DIX ANS D'ACTION MUSICALE

*(Suite)*

---

Actuellement l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs* renferme plus de vingt messes si l'on compte celles *Salve Regina* et *Sine nomine* de Palestrina, ainsi que celle *A l'ombre d'ung buissonnet* d'Elzéar Genet, dit il Carpentrasso,

messes publiées en parties de chœur et non parues encore dans l'Anthologie; elle comprend aussi cent motets si l'on consulte le nouveau catalogue actuellement sous presse à la *Schola*, où sont inscrits les nouveaux morceaux de la collection. Sont annoncées comme devant paraître également, la messe *de Beata Maria* de Guerrero et la messe *Assumpta est Maria* de Palestrina, un chef-d'œuvre souvent exécuté à Saint-Gervais.

Nous ne pouvons énumérer ici tout le catalogue de cette importante collection, nous y renvoyons le lecteur en l'assurant qu'il y trouvera ample moisson d'œuvres admirables qui lui donneront une idée juste de cette merveilleuse pléiade des maîtres de la polyphonie vocale que les Chanteurs de Saint-Gervais ont remis à la mode pour le bien de la liturgie et de la marche de l'art.

Nous ne saurions mieux terminer ce chapitre qu'en publiant ici la lettre que Ch. Gounod voulut bien adresser à Ch. Bordes pour lui envoyer sa souscription à la publication; elle est très significative émanant de l'auteur de *Faust*, dont on n'a pas assez considéré l'effort pour le retour à l'église d'une musique simple et vraiment religieuse.

Mercredi 16 9bre/92.

Mon cher Monsieur Bordes

Je viens de recevoir un rouleau contenant le spécimen de votre projet de publication des "Primitifs de la Musique Sacrée", avec votre excellent prospectus.

Je désire que vous m'inscriviez parmi les abonnés à cette intéressante et salutaire publication;

il est temps que le drapeau de l'Art liturgique remplace, dans nos églises, celui de la cantilène profane, et que la fresque musicale proscrive toutes les guimauves de la Romance et toutes les sucreries de piété qui ont trop longtemps gâté nos estomacs.

Palestrina et Bach ont fait l'art musical, ce sont, pour nous, des Pères de l'Église, il importe que nous restions leurs fils, et je vous remercie de nous y aider.

Bien à vous

Ch. Gounod

*N.-B. — Cette lettre a déjà paru sous forme de fac-similé dans la* Tribune de Saint-Gervais, *numéro de janvier 1899.*

Certes, Ch. Gounod a écrit pour l'église nombre de pièces que l'on pourrait classer parmi ces *sucreries de piété* dont parle le maître; mais pendant toute la

dernière période de sa vie il a cherché à se dégager de cette formule et à revenir à de saines traditions. Comme tant d'autres à son époque, il n'a malheureusement pas *vécu* les œuvres des maîtres de la polyphonie, n'y voyant que de froids contrepoints; et alors qu'il croyait *aimer* cette musique il ne faisait que l'analyser tout au plus, car il ne devinait que le squelette, sans en avoir jamais senti la chair et les muscles si souples et si plastiques. Les dernières impressions musicales de sa vie, Ch. Gounod les recueillit à Saint-Gervais, dont il était un fervent auditeur; Ch. Bordes nous a souvent conté la joie du vieillard si primesautier et si enthousiaste qui lui promettait pour ses chanteurs un *Salve Regina*, « comme je n'en ai point écrit encore ». Peut-être, en l'entendant, avait-il alors *vécu* cette musique et son cœur allait-il chanter là où son intelligence seule jusqu'alors n'avait fait qu'écrire. Et qui sait si la mort ne nous a pas privés d'un chef-d'œuvre? car à la messe du bienheureux de La Salle il ne manquait qu'une âme et une sensibilité qui ne fut pas celle de l'*Ave Maria*, et peut-être le *Salve Regina* nous l'aurait-il révélée.

## VI

## LES DÉVELOPPEMENTS DE LA SOCIÉTÉ DES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS PENDANT LES ANNÉES 1893 ET 1894

Avant d'en arriver à la fondation de la *Schola Cantorum*, qui constituera la seconde partie de cette étude, il faut suivre la Société des Chanteurs de Saint-Gervais dans ses développements; à partir de l'année 1895, l'action de ces deux sociétés parallèles devient commune.

Nous avons relaté plus haut les premières exécutions des Chanteurs de Saint-Gervais jusqu'à la fête de la Pentecôte de 1893, premier anniversaire de leur fondation.

A cette fête, les Chanteurs exécutèrent pour la troisième fois la messe *Ave maris Stella* de Victoria et pour la première fois le merveilleux et gigantesque motet du même maître, *Dum complerentur dies Pentecostes* à 5 voix. Il serait trop long d'énumérer toutes les exécutions qui suivirent, mais nous devons cependant mentionner le premier concours donné par les Chanteurs au maître Alexandre Guilmant pour son concert d'orgue du Trocadéro le jeudi 8 juin 1893, où ils chantèrent l'*Ode funèbre* de J.-S. Bach. C'est de ce concert que date la rencontre et, nous pouvons dire, la communion artistique, si féconde par la suite, de l'enthousiaste et grand maître Guilmant et du jeune et entreprenant maître de chapelle de Saint-Gervais. Ces deux natures, si diverses, si éloignées en apparence l'une de l'autre, l'une toute de pondération, de prudence, de tact, l'autre au contraire primesautier, entreprenant et terriblement optimiste, ces deux natures devaient se rencontrer dans une même admiration pour les chefs-d'œuvre des maîtres et dans un commun désintéressement artistique. Tandis que Guilmant, luttant depuis quinze ans, avait dépensé sa peine et son argent à ces concerts du Trocadéro qui sont un des beaux efforts artistiques de ce siècle pour la vulgarisation intelligente de l'orgue et de ses maîtres, Bordes avec sa jeunesse un peu imprévoyante avait

risqué gros jeu pour les maîtres vocaux, sans y chercher profit; c'était donc un peu les mêmes tendances et ces deux opiniâtres ne pouvaient faire mieux que d'unir leurs efforts communs. On a su depuis ce que Ch. Bordes demanda à Guilmant et nous verrons plus tard ce qui en suivit. Il était juste, en notant cette date du 8 juin 1893, de fixer la rencontre de ces deux artistes et de saisir l'étincelle qui venait de jaillir de ces deux épées bien trempées qui se choquaient non pour se détruire, mais pour s'assurer de leur valeur et de leur force afin de mener le bon combat.

Plus tard, le jour de la Toussaint, les Chanteurs donnèrent pour la première fois la messe *Douce mémoire* de Roland de Lassus, cette œuvre si mélancolique et si hardie pour l'époque. Autre date à retenir : le mardi 28 novembre de la même année (1893), se donne à Saint-Gervais, au profit de l'œuvre paroissiale (projet d'atelier de gravure de musique pour les jeunes garçons chanteurs, qui ne se réalisa que bien plus tard à la *Schola*, en 1899), la messe *du Pape Marcel*, le chef-d'œuvre du vieux maître romain. L'abbé Noyer, premier vicaire de la paroisse, directeur spirituel de l'œuvre, prononça en chaire un excellent discours qui fit éclore une belle quête; mais une quête ne suffit pas pour monter un atelier de gravure, et, comme nous le disions plus haut, ce n'est que bien plus tard que ce projet si cher à Ch. Bordes put être réalisé.

Puisque nous avons prononcé le nom de M. l'abbé Noyer, nous devons signaler l'intérêt qu'il voulut bien toujours porter à l'œuvre et la peine qu'il prit souvent pour lui être utile. Nous ne pouvons dire ici le service éminent qu'il lui rendit le jour où il tint tête à l'orage déchaîné par tous ceux qui s'intéressaient à la perte de l'œuvre et qui, sous prétexte d'ordonnances officielles, cherchèrent à l'atteindre au cœur par un point faible que nous devons taire. On en fut quitte pour perdre du temps à discipliner des voix d'enfants et constituer de la sorte une double équipe pour le concert et pour l'église. Si Ch. Bordes a fondé les exécutions de Saint-Gervais, M. l'abbé Noyer les a fait revivre une seconde fois en luttant pour leur maintien et en plaidant leur cause avec une chaleur communicative et une ardeur telles que la mise fut sauvée et que ceux qui avaient monté l'Ordinaire en furent pour leurs frais. Il fallut donc former pendant tout l'été des voix d'enfants pour les exécutions futures, mais on ne put arriver à leur confier totalement les pupitres de dessus, d'où nouvelles injonctions, nouvelles prières. Le jour de la Pentecôte 1894, on ne chanta qu'à voix d'hommes la messe *Regina cœli* de Jacobus Kerle, et la Semaine sainte de 1895 fut presque totalement chantée par les voix d'enfants, grâce à l'obligeance de M. l'abbé Perruchot, qui prêta à Ch. Bordes les enfants de sa maîtrise de Notre-Dame des Blancs-Manteaux; ceux-ci, unis à ceux de Saint-Gervais, firent de leur mieux.

Si à l'église Ch. Bordes rencontrait quelques difficultés au libre développement de son œuvre, au concert du moins il en était autrement et c'est de cette époque (hiver de 1893-1894) que datent les grandes exécutions publiques et laïques.

Un concert nouveau venait d'être institué par un homme énergique et d'initiative, nous voulons parler des concerts éclectiques fondés rue Rochechouart par M. Eugène d'Harcourt. Le jeune cappelmeister, comme Ch. Bordes,

ne regardant pas à sa peine et aimant assez volontiers aller de l'avant, voulait des chœurs et il ne pouvait mieux faire que proposer à celui-ci d'être son chef des chœurs et de le charger du recrutement des chanteurs choristes. C'était l'exode des Chanteurs de Saint-Gervais à la rue Rochechouart sous le nom de Chœurs des Concerts éclectiques. On a peine à croire combien il se fit de musique dans cette salle étroite, très simple, d'une très bonne sonorité et enrichie d'un orgue présentable de la maison Mercklin. A côté de la pétulance de l'infatigable « patron », beaucoup d'initiatives se firent jour; Guy Ropartz ne fit que passer, car il fut nommé alors directeur du Conservatoire de Nancy, où il a su acquérir une situation si belle; mais Paul Dukas, Gustave Doret et Ch. Bordes constituèrent ces mémorables *Concerts historiques* du mercredi soir qui durèrent toute une saison et où l'on fit entendre tant d'œuvres intéressantes et inconnues. Les exécutions n'étaient pas toujours impeccables et, si l'on était méchant, on pourrait rappeler quelques mésaventures comiques; mais devant l'immensité de l'effort et devant l'intérêt que toute une jeunesse musicienne prenait à ces exercices, on doit être plein d'indulgence et de reconnaissance pour les trois collaborateurs. Là du moins les Chanteurs de Saint-Gervais chantaient sons leur nom et l'on peut parmi les programmes relever bien des premières auditions. Nous y renvoyons tous ceux qui seraient désireux de tenter de semblables entreprises; en les copiant simplement ils assureraient l'exécution d'œuvres chorales et instrumentales curieuses et donnant une juste idée des développements de l'art musical. Signalons seulement les admirables *Conciones et Symphoniæ sacræ* de Schütz, un curieux fragment de l'*Orphée* de Monteverde, ainsi qu'une délicieuse *serenata* de Stradella et des fragments de la *Rosaura* de Scarlatti. C'est cette même année que M. d'Harcourt donna le *Faust* de Schumann et tant d'autres œuvres intéressantes.

Mais l'action des Chanteurs de Saint-Gervais ne devait pas se borner à cela. A la salle d'Harcourt, en janvier 1894, ou plus exactement les 16 et 25 janvier et le 8 février 1894, ils inaugurèrent la première série annuelle de *Cantates d'église de Jean-Sébastien Bach*. Ces concerts, qui eurent le plus grand succès et qui attirèrent chaque fois près de quinze cents personnes, comprenaient l'audition de deux cantates et un intermède de musique purement vocale.

Voici l'énumération des cantates exécutées :

Le 11 janvier : cantate : « *Reste avec nous, voici tomber la nuit,* Bleib bei uns denn es will Abend werden »; et cantate : « *Tout selon la volonté de Dieu seul,* Alles nur nach Gottes willen ». Avec le concours de Mme Deschamps-Jehin, Mlle Eléonore Blanc, MM. Warmbrodt, Surreau Bellet, Dorel et Kerrion. M. Diemer joua à ce concert sur le clavecin le *concerto* en *fa* de J.-S. Bach. C'est la seule fois que la musique purement instrumentale parut à ces concerts.

Le 25 janvier : cantate : « *L'étoile luit à l'Orient,* Wie Schœn leuchtet die Morgenstern »; et cantate : « *Vous pleurerez, vous gémirez,* Ihrwerdet weinen and heulen ». Les soli étaient chantés et exécutés par Mmes Gramaccini-Soubre et Terrier-Viccini, MM. Warmbrodt, Nivette, Bertram, Dorel, Chaussier et Brousse.

Le 8 février : cantate : « *Debout le veilleur chante,* Wachet auf ruff uns die Stimme »; et cantate : « *L'amour ardent du Créateur,* Also hat Gott die Welt geliebt ». Les solis par Mlle Eléonore Blanc, MM. Fournets, Monoury, Courtois, Dorel, de Guarnieri et Kerrion.

J'oubliais de dire la précieuse collaboration que Ch. Bordes trouva en M. Alex. Guilmant, qui, nous le disions plus haut, s'était associé avec le

directeur des Chanteurs de Saint-Gervais dans toutes ses entreprises artisti ques. C'est même à eux deux qu'ils donnèrent ces auditions, à eux seuls que nous en sommes redevables.

Avant d'aller plus loin, il est peut-être préférable de parler de la seconde série d'auditions qui se donnèrent dans la même salle l'hiver suivant et qui, contrariées par des temps épouvantables, n'eurent pas le succès des premières. Il suffit de deux ou trois mauvaises recettes pour compromettre l'entreprise, chaque exécution coûtant environ 1500 à 2000 francs; et si la princesse de Polignac, qu'il est juste de nommer ici, n'avait point aidé les Chanteurs en leur donnant chaque année 2000 francs pour cette fondation, il est probable que cette seconde série n'aurait pu avoir lieu, car les exécutions comportaient plus de cent exécutants, ce qui donne une juste idée des dépenses. Là comme ailleurs, les Chanteurs de Saint-Gervais et leur chef ne cherchaient pas à faire une affaire et il est regrettable que l'Etat, dont le rôle est apparemment de soutenir toutes les entreprises vraiment intéressantes, ne soit pas venu en aide à ces courageux pionniers, y compris M. d'Harcourt lui-même; mais faut-il s'en étonner?

Voici le programme de la seconde série de Cantates de Bach :

Jeudi, 14 février 1895 : cantate : « *Grand Dieu du haut du ciel,* Ach! Gott vom Himmel. » Cantate pour tous les temps : « *J'avais de l'ombre plein le cœur,* Ich hatte viel Bekummerniss », n° ..., de la Société de Bach. Les soli par Mlle Eléonore Blanc, Mme Devisme, MM. Commène, Challet, M. G. Crickboom et Bleuzet. En intermède, le célèbre « *Dialogus per la Pascua* », de Schütz (1re audition), par Mlle Blanc, Mme Devisme, MM. Commène et Challet.

Jeudi, 28 février 1895 : cantate : «*Jésus pour nos pauvres âmes,* Jesu der du meine Seele », et cantate : « *Tous debout, le veilleur chante,* Wachet auf ruft uns die Stimme » (2e audition). Les soli par Mlle Eléonore Blanc, MM. Mazalbert Auguez, Challet, Augenot, Deschamps et Bleuzet. En intermède : Symphonia Sacra « *O quam tu pulchra es amica mea* », de H. Schütz, par MM. Auguez et Challet.

Jeudi, 14 mars 1895 : cantate : « *Vers toi Seigneur montent nos cris,* Aus tiefer Noth », et cantate : « *De l'abîme nous crions vers toi Seigneur,* Aus der Tiefe ». Les soli par Mlle Marcella Pregi, Mme Boidin Puisais, MM. Vergnet, Auguez, Cheyrat, Becker, Bleuzet et Rey. En intermède : « *Je veux louer sans cesse le Seigneur* », *petit concert spirituel* de Schütz, par Mlle Pregi (1re audition), et « *Venite ad me* », symphonia Sacra de Schütz, par M. Vergnet (1re audition).

A chacune de ces séries de cantates s'exécutaient en intermède, comme on l'a vu, des œuvres de Schütz. C'est de cette époque que datent les premières auditions du célèbre *Dialogus per la Pascua* et du délicieux concert spirituel *Je veux louer sans cesse le Seigneur*, que Mlle *Marcelle Pregi* chanta avec une telle perfection qu'elle dut le trisser. Ah, les belles soirées vibrantes d'enthousiasme où toute cette foule d'étudiants et d'ouvriers de la butte trépignaient aux ultièmes chorals de chaque cantate!

Le vendredi 25 mai 1894, les Chanteurs donnèrent *salle Erard* leur second concert annuel avec le concours de la toujours excellente Mlle Eléonore Blanc, que l'on peut considérer comme la soliste préférée des Chanteurs, et de MM. Diémer et Gibert. Nous relevons à ce concert l'audition du septième motet à deux chœurs de J.-S. Bach, de trois madrigaux de Palestrina : *I vaghi fiori — La cruda mia nemica — Da conci dota*; de chansons exquises de Roland de Lassus et enfin du *Chant des oiseaux*, la prestigieuse fantaisie vocale de Cl. Jannequin. Quelques jours avant, le 19 avril, les Chanteurs prêtèrent

leur concours au maître Guilmant pour ses concerts annuels d'orgue au Trocadéro; ils y chantèrent deux cantates de Bach créées à la salle d'Harcourt. Le dimanche 17 juin, fête des saints Gervais et Protais, ils donnèrent pour la première fois l'adorable messe *O quam gloriosum est* de Vittoria, qu'ils chantèrent depuis si souvent. Le jour de la Toussaint, même année, ils créèrent la messe *Le bien que j'ay* de Goudimel, spécialement remise en partition et publiée par M. Bordes pour cette exécution. Enfin, pour clore cette année 1894 si bien remplie, ce fut la première fois que les Chanteurs furent appelés en province, où nous devrons les accompagner souvent. Les premières villes qui les entendirent furent Tours, Poitiers et Angoulême, les lundi 17 et mardi 18 décembre 1894.

René de Castéra.

*(A suivre.)*



# MOIS MUSICAL

## DÉPARTEMENTS

**Caen.** — Le 21 mai dernier, il a été donné à Caen, dans la salle du jounal *Le Moniteur du Calvados* une conférence fort intéressante de M. A. Pirro sur les musiciens du XVII[e] siècle. M. Ch. Bordes, qui assistait le conférencier, avait amené à Caen quelques solistes de la *Schola*, Mme Vinocour, coryphée des Chanteurs de Saint-Gervais, et MM. J. David, P. Gibert et A. Gébelin (*Scholæ Cantores*), qui interprètent si bien les œuvres de la basse continue : Carissimi, Charpentier, Schütz, etc. Deux cents personnes environ assistaient à cette séance historique qui intéressa vivement. Parmi les œuvres les plus remarquées, on doit citer toutes les œuvres sur texte latin, les admirables Histoires sacrées de Carissimi, le Dialogue incomparable de Henri Du Mont, *Peccator ubi es*, et les motets de Marc-Antoine Charpentier, le vieux maître français si captivant. Quant à Schütz, il porta moins, ceci est pour nous étonner, mais les impressions sur le public ne se commandent pas. L'auditeur préférerait-il la juste déclamation, même latine, à la pure musicalité? En tant que musique pure, Schütz a tout ce qu'il faut pour plaire. Pourquoi les *Plaintes d'Ezéchias*, monotones pour le musicien moderne, l'emporta-t-elle sur l'*Exauce-moi*, ce duo admirable du vieux maître de Dresde. Il en est ainsi chaque jour aux auditions du Vieux-Paris. Ceci doit nous faire réfléchir. Pour moi les œuvres de pure déclamation s'adressent à tous, comme la poésie antique chantée parlait à tous. Les œuvres où l'invention musicale prime le texte sont fatalement une sélection ne s'adressant qu'à une minorité. Morale : Si vous voulez écrire pour tous et agir sur tous, écrivez *simple* et que la juste expression de l'accent enrichisse la parole et couvre la pauvreté des moyens purement musicaux. Appliquée au drame musical, cette théorie ne peut manquer d'être féconde. Nous ne voudrions pas terminer sans remercier M. le Directeur du *Moniteur* pour sa si généreuse hospitalité.

**Flers-de-l'Orne.** — Le dimanche 20 mai, veille du jour de la conférence de Caen, les jeunes chanteurs de la *Schola* étaient à Flers avec M. de La Tombelle, où les avait conviés M. l'abbé Marais, ancien élève de la *Schola*, actuellement maître de chapelle de la collégiale de Flers. Le but du voyage était l'exécution, avec orchestre et chœurs, d'importants fragments de la *Rédemption* de Gounod. Tout Flers était venu à la fête, qui fut très belle. Le matin, à la messe, chantée par la maîtrise où les enfants exécutent fort bien le chant grégorien, nos jeunes *Scolæ Cantores* exécutèrent à l'offertoire, à la communion, des motets des maîtres du XVII[e] siècle, qu'ils devaient chanter le lendemain à Caen. C'était un peu extraliturgique, mais cette belle musique, quoiqu'un peu extérieure, fit grande impression. Cela vaut toujours mieux que tel ou tel *Deus Abraham*, mais c'est bien du concert à l'église; jamais musique, bien qu'architecturale et religieuse en soi, ne hurle plus d'être accouplée à la liturgie, c'était bien l'époque de la décadence

qui s'ouvrait à nous. Cela ne nous empêchera pas de l'exécuter à l'église, mais en des cérémonies extraliturgiques et de pur apparat. Une épreuve a été tentée à Saint-Gervais le jour de la Première Communion, ces grands motets eucharistiques de Charpentier et de Carissimi certes remplirent fort bien le temps d'une communion aussi longue que celle de ce jour, mais combien un pauvre cantique populaire fit mieux, voire même les simples interludes d'orgue ! A Saint-Gervais, il faillit faire éclater une tempête parmi le clergé. Ces messieurs, à force d'entendre chanter du Palestrina, seraient-ils à même de saisir ce qu'il y a d'extérieur dans toutes ces œuvres religieuses des deux derniers siècles, même si elles sont sublimes musicalement? Ceci serait admirable, et ce n'est pas pour diminuer l'esprit critique des vicaires paroissiaux, il s'agit d'une sorte d'impression acquise à leur insu d'une ambiance imposée par le seul fait de l'éducation de l'oreille gagnée un peu malgré elle. Combien de musiciens professionnels n'en ressentiraient pas autant!

**Genève.** — Il y a à Genève, à la nouvelle église catholique de Saint-Antoine de Padoue aux Eaux-Vives, un jeune maître de chapelle, M. Jauch, qui est en train de faire des merveilles. Son répertoire, absolument pur et composé de celui de la *Schola* et de la *Cécilienne*, s'enrichit chaque jour. Les journaux de Genève parlent avec éloge d'une exécution magistrale du *Stabat* de Palestrina et du *Te Deum* de Tinel, donné au *Victoria-Hall*, cette magnifique salle de concert, au profit d'une œuvre catholique génevoise.

Voilà qui est pour nous ravir, et nous ne saurions trop proclamer la courageuse initiative de M. Jauch.

G. DE BOISJOSLIN.



# BIBLIOGRAPHIE

**Mélanges de Musicologie critique.** — *La Musicologie médiévale,* histoire et méthodes. Cours professé à l'Institut Catholique de Paris, 1898-1899, par Pierre Aubry, archiviste-paléographe (Paris, Welter, 1900, in-4°).

Dans cet ouvrage, M. Aubry traite la musique sacrée comme une science, et il traite cette science au point de vue historique et philologique. Dans une première leçon, il fait d'ingénieux rapprochements entre la musique du Moyen-Age et les autres manifestations intellectuelles de l'époque : langue liturgique, philosophie, arts architectoniques. En particulier, il fait ressortir très heureusement l'influence qu'eut sur la musique mesurée du XIII^e siècle la théorie aristotélicienne de la *puissance* et de l'*acte*.

Dans les leçons suivantes, il fait la biographie critique des écrivains musicologues des deux derniers siècles : Dom Jumilhac, l'abbé Lebeuf, Gerbert, Fétis, De Coussemaker, Dom Pothier et les Bénédictins de Solesmes. Les trois dernières leçons, plus techniques, montrent comment on doit appliquer à la musicologie les méthodes critiques de la philologie et de l'histoire.

L'ouvrage de M. Aubry dénote une grande probité scientifique et une remarquable largeur de vues. La musique est de tous les arts celui qui a le plus de ressources pour rendre le sentiment humain; aussi, comme le sentiment, elle est complexe et difficile à saisir; comme lui, elle est légère et éthérée, et comme lui aussi, elle touche à l'homme tout entier, à ses sens, à son esprit, à son cœur. Qui entreprend de parler d'elle doit avoir l'intelligence souple et l'âme délicate. M. Aubry a montré qu'il avait l'une et l'autre.

La partie la plus intéressante pour le vulgaire catholique, dont nous sommes, est celle où l'auteur traite des éditions des livres liturgiques (p. 69-99). Il y passe en revue l'édition de Palestrina et les diverses éditions dont nous nous servons aujourd'hui; tout naturellement il est amené à parler de l'édition de Ratisbonne et de celle des Bénédictins de Solesmes. L'édition de Ratisbonne a été déclarée officielle et authentique

par un décret du 10 avril 1883. Que signifie cette authenticité et à quoi nous oblige-t-elle?

Pour résoudre la question, il est utile, sans remonter à l'origine du monde, de rappeler quelques principes de la dernière simplicité, mais qui pourtant dans la pratique n'en sont pas moins étrangement méconnus. Avant tout, il importe de ne pas confondre l'ordre intellectuel et l'ordre administratif. Une idée s'adresse à l'intelligence, une loi à la volonté. Il est bon qu'une loi soit de tous points raisonnable, qu'elle satisfasse ainsi l'intelligence, et que par là même nous soyons plus portés à nous y soumettre. Mais si, sans être immorale, auquel cas nous ne devrions pas obéir, si, dis-je, une loi est défectueuse par certains points, nous n'en devons pas moins nous incliner. Pourquoi? Parce qu'avant tout il faut sauvegarder l'existence même de la société, ce qui ne saurait être si chacun avait le droit de distinguer entre les lois qui lui paraîtraient bonnes et acceptables et celles qu'il jugerait inutiles et encombrantes.

Que font le Pape et l'Église lorsqu'ils promulguent des dogmes? Ils parlent d'une manière infaillible et ils obligent notre intelligence à s'incliner. Tout autre est leur rôle lorsqu'ils permettent le culte d'une relique, qu'ils recommandent un recueil liturgique. Dans ces cas, le Pape déclare simplement qu'il est bon de vénérer cette relique, de se servir de ce recueil; il n'oblige point à croire que cette relique est historiquement authentique, que ce recueil est scientifiquement le plus recommandable de tous. En un mot, il y a lieu de distinguer entre l'authenticité liturgique ou juridique, et l'authenticité historique ou scientifique.

Sans doute, il est généralement à désirer que la liturgie, que le droit canon émettent des décisions conformes aux exigences des sciences qui ne recherchent que la vérité. Mais pour des motifs tantôt fort louables, tantôt moins élevés, voire même inavouables, il se peut qu'un tribunal ecclésiastique rende au point de vue de la liturgie et de la discipline des sentences qui ne soient pas conformes aux données de la science.

Une église possède une relique qui est honorée depuis des siècles. La science montre qu'elle n'est pas du saint auquel on l'attribue; quelquefois le bon sens y suffit : on a, par exemple, deux ou plusieurs têtes d'un même saint. Mais la stabilité du culte demande qu'on n'aille pas tout troubler du jour au lendemain; devant ces reliques, authentiques au point de vue liturgique, les papes ont déclaré que les fidèles pourraient continuer à venir honorer le saint qu'elles rappellent. C'est ainsi que la cathédrale d'Amalfi et la basilique Saint-Pierre de Rome continuent à posséder chacune une tête de saint André, que Vérone et Toulouse ont chacune une tête de saint Thomas d'Aquin. Il est vrai que la tête de Vérone est plus petite, et que, suivant une ingénieuse explication, ce serait la tête de saint Thomas à l'âge de vingt ans.

Dans l'office de sainte Cécile (22 novembre), on lit au Bréviaire que cette sainte fut baptisée par le pape Urbain et martyrisée sous l'empereur Alexandre. Le 22 novembre 1893, dans le cimetière de Calixte, le professeur Marucchi, préposé à une section importante des musées du Vatican, expliquait en notre présence qu'il y avait là une double erreur. C'était un évêque et non un pape du nom d'Urbain qui avait baptisé Cécile, et elle avait été martyrisée non sous Alexandre, mais sous Marc-Aurèle. L'Église continue de faire aux prêtres une obligation de lire le Bréviaire, et ne croit point être en contradiction avec elle-même en encourageant les travaux de M. Marucchi.

Ajoutons que lorsque la science est parvenue à faire la lumière complète et que le changement peut s'opérer sans perturbation, l'Église n'hésite pas à réformer ses offices. C'est ainsi que les découvertes de Rossi ont amené la modification de plusieurs leçons du Bréviaire.

Ces explications permettent de saisir facilement ce que M. Aubry nous dit de l'authenticité de l'édition de Ratisbonne. En fait, il y aurait là trois points distincts à étudier.

Quelles sont les considérations et les influences qui ont pu amener Rome à déclarer ce recueil authentique?

Quelle est, au point de vue administratif, la valeur du décret du 10 avril 1883?

A supposer ce décret légalement rendu, quelles peuvent en être les conséquences au point de vue scientifique?

Les considérations qui ont amené le décret de 1883 n'ont pas été seulement scientifiques. Il y en a eu de commerciales. De plus, c'était l'époque où le Souverain Pontife était en négociations politiques avec l'Allemagne. Enfin, le cardinal Bartolini paraît avoir joué dans toute l'affaire un rôle prépondérant.

Le décret a-t-il été légalement rendu? M. Aubry est d'avis opposé, et il donne en faveur de son opinion des raisons plausibles.

En tout cas, et c'est ce qui nous importe surtout ici, les auteurs du décret n'ont ni pu, ni voulu rendre un arrêt scientifique; le décret relève de l'ordre administratif, et non de l'infaillibilité doctrinale du Pape.

En fait, quelle est la valeur scientifique de l'édition de Ratisbonne et quelle en sera vraisemblablement la fortune?

L'édition de Ratisbonne est la fille de l'édition médicéenne de Palestrina, elle est l'écho des idées de la Renaissance sur le chant grégorien. Or le XVI[e] siècle et les deux suivants ont pu être chrétiens et catholiques; mais, sur plus d'un point, ils n'eurent pas l'*esprit chrétien*; par-dessus tout, ils ne comprirent rien à l'héritage du Moyen-Age. L'architecture, la sculpture, la peinture gothiques leur parurent barbares; la philosophie scolastique, un tissu de puérilités ridicules et surannées. La musique sacrée était la sœur de ces sciences et de ces arts méprisés : comment les trois derniers siècles auraient-ils pu la comprendre davantage?

Aussi le plain-chant, le chant grégorien, fut-il étrangement défiguré. Pour donner plus d'élégance aux cathédrales, on voulait leur enlever leurs forêts de piliers et d'arcs-boutants; au chant grégorien on enleva ses neumes; on rajeunit les édifices avec des autels et des ornements Renaissance; on ajouta au plain-chant des ornements empruntés à la musique, afin de l'assouplir aux formes du contrepoint alors en usage.

L'édition de Ratisbonne, Renaissance plutôt que Moyen-Age, ne saurait contenir le vrai chant grégorien.

Quelle fortune peut-on lui augurer?

D'abord, ceux qui sont habitués au style des documents romains peuvent voir à une simple lecture que le décret du 10 avril 1883 ne contient qu'un conseil et non pas un ordre. Quand Rome veut commander, elle parle autrement.

En outre, comme le dit M. Aubry, les éditions de Solesmes prennent de plus en plus faveur dans le monde religieux. Çà et là, Rome a permis de les adopter. De plus, elle a accordé récemment à plusieurs imprimeurs le titre d'éditeur de la Sacrée-Congrégation des Rites, réservé d'abord au seul Pustet. Or, l'histoire et le droit canon nous apprennent que les concessions particulières sont la voie habituelle par laquelle des pratiques deviennent autorisées de plein droit dans l'Eglise.

Le privilège Pustet expire en 1900. Que les savants continuent à faire valoir leurs raisons, les éditeurs français à faire entendre respectueusement leurs plaintes; que l'ambassadeur de France sache appuyer leurs doléances : il n'en faudra pas davantage sans doute pour que Léon XIII prête l'oreille, et pour que le cardinal Rampolla ne suive pas les errements de son prédécesseur le cardinal Bartolini.

J. PAQUIER,
*Docteur ès lettres, en philosophie et en théologie.*

---

*Le Gérant :* ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 6-00.

Sixième Année | N°s 7-8 | Juillet-Août 1900

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum


| ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique) | BUREAUX | ABONNEMENTS (Bulletin et encartage de musique) |
|---|---|---|
| Étranger (Union postale). . 11 fr. | 15, Rue Stanislas, 15 PARIS | France et Colonies. . . . . 10 fr. |

Les sociétaires inscrits en 1895 sont considérés comme fondateurs et ne paient que 5 francs.


SOMMAIRE



## Assises annuelles de la « Schola Cantorum »

### (PARIS 1900)

### LES 26, 27, 28, 29 ET 30 SEPTEMBRE 1900



Depuis sa fondation, la *Schola Cantorum* a chaque année cherché à donner une manifestation importante, preuve de sa vitalité et de son action permanente. Dès 1895, c'est-à-dire l'année qui suivit sa création, elle présida à l'organisation du Congrès de musique religieuse de Rodez, qui fut si brillant et qu'avait autorisé et patronné S. Em. le Cardinal Bourret, Evêque de Rodez, enlevé trop tôt aux œuvres qu'il avait fondées, et parmi lesquelles la *Schola* naissante est heureuse et fière d'être comptée. L'année suivante, c'est Niort qui, modestement, s'affirme, et où l'on fonde la Société régionale Poitevine, à qui nous devons la belle et vivante maîtrise de Poitiers, que créa Mgr Pelgé, Evêque de Poitiers, fondation dont il doit être fier, et où les idées de Solesmes et de la *Schola* sont enseignées et respectées. L'année suivante, en 1897, c'est Poitiers qui

**A partir du 15 septembre 1900, les Bureaux seront transférés rue Saint-Jacques, 269.**

veut bien nous recevoir, et on n'oubliera de longtemps la belle exécution de la messe de Notre-Dame-la-Grande, les belles conférences de Dom Mocquereau, et le brillant concert qu'organisa M. Ch. Bordes, et où joua le maître de piano Francis Planté, la *Schola* ayant toujours ouvert les bras à toute manifestation musicale, même extraliturgique, du moment qu'elle était élevée et de bon aloi. En 1898, ce fut Angoulême qui abrita les assises de la *Schola*, présidées par Mgr Frérot, Evêque d'Angoulême, et auxquelles assista Mgr Sonnois, Archevêque de Cambrai; assises particulièrement régionales, grâce au zèle d'un ami de la première heure, j'ai nommé M. de Fleury, archiviste de la Charente. Ici devaient s'arrêter momentanément les manifestations poitevines, faute d'entente préalable avec La Rochelle, où de droit devaient se passer les fêtes. Il est juste de dire que la *Schola* était appelée ailleurs, car Avignon la réclamait, Avignon, la vieille cité papale, où siégeait Mgr Sueur, et où devaient se faire de grandes fêtes. Les assises d'Avignon sont trop près de nous pour que nous en rappelions les phases, les incidents, les succès. Si la Société régionale Poitevine et ses assises ont aidé à la création et au développement de la maîtrise de Saint-Pierre de Poitiers, dont elle a droit d'être fière, les assises d'Avignon ont créé la maîtrise de Notre-Dame-des-Doms, grâce à la sollicitude du prélat éclairé et d'initiative qu'est Mgr Sueur, et des collaborateurs que la *Schola* a envoyés là-bas, j'ai nommé en particulier M. Gastoué, qui vient pendant un an de consacrer tout son temps à l'œuvre de Mgr Sueur, afin de lui imprimer une direction favorable. Maintenant établie, nous ne doutons pas qu'elle marche sur les traces de son aînée, la maîtrise de Saint-Pierre de Poitiers.

Après cette suite ininterrompue de fêtes et de fondations, la *Schola* ne pouvait pas rester inactive en cette année de 1900, où tant d'initiatives se sont donné libre carrière d'inventions et d'entreprises. La *Schola* devait donc avoir des assises de 1900, et nulle autre ville ne pouvait mieux se prêter à lui servir de cadre que ce Paris qui l'a vue naître, et où se donnent rendez-vous tant de visiteurs.

La *Schola* donnera donc cette année ses assises à Paris, du 26 au 30 septembre, époque favorable, fin des vacances, alors que tous ceux qui nous suivent et nous soutiennent, amis et souscripteurs, regagnent leurs pénates et s'apprêtent à reprendre leurs travaux, la direction de chœurs de chant ou leur maîtrise.

Nous nous proposions tout d'abord de donner plus d'ampleur aux fêtes et les faire durer huit jours entiers, mais bien des réclamations nous étant venues, en particulier de Parisiens absents de Paris, nous demandant de reculer de huit jours les assises, et comme d'autre part le plus grand nombre venant de province nous demandaient le maintien des dates primitives, nous nous sommes décidés à scinder en deux nos fêtes, réservant les manifestations d'un caractère musical plus général pour le mois de novembre à l'occasion de l'ouverture des cours de l'Ecole et conservant aux assises de fin septembre un caractère plus purement religieux tout en leur donnant le plus d'éclat possible et la plus grande durée.

Nous comptons donc sur de nombreux auditeurs, et nous espérons que nos amis de province ne se feront pas faute de venir, car nous l'avons dit bien des

fois : en matière de chant religieux, c'est de la province laborieuse et sûre que nous doit venir la réforme.

Comme cadre à ces fêtes, nous sommes heureux de mettre à la disposition de nos souscripteurs les nouveaux locaux de notre *Schola* de Paris, c'est une occasion de les faire connaître, d'en montrer la bonne disposition et d'en signaler aussi les charges, afin que pour tous et par tous nous arrivions à faire l'œuvre grande, prospère et forte. C'est donc *rue Saint-Jacques, 269,* dans les anciens locaux de l'école Lacordaire, du séminaire Saint-Jacques, que se transporteront dans quelques semaines les divers services de la *Schola*, et qu'il faudra venir la visiter et la soutenir de sa présence. On verra plus loin la disposition et la description du local, il est plus que suffisant pour servir de cadre à nos fêtes ; sauf les manifestations religieuses importantes, tout y trouvera place, car la chapelle existante, trop exiguë, ne pourra servir à des exercices publics. On trouvera encarté dans le présent numéro le programme succinct de nos fêtes, nous espérons qu'il sera du goût de nos lecteurs, et que beaucoup se laisseront tenter et nous visiteront. Nous avons fait de notre mieux pour lui donner le plus d'attrait possible et lui faire exprimer tout ce que la *Schola* a fait jusqu'à ce jour, et ce qu'elle entend faire dans l'avenir.

JEAN DE MURIS.



# GIACOMO CARISSIMI

## (1603-1674)

*(Suite)*

---

Carissimi apportait-il autant de zèle à ses fonctions pédagogiques qu'à la direction de sa chapelle ? On doit le croire, puisqu'il n'a pas dédaigné d'écrire quelques ouvrages pour l'instruction des jeunes gens. Et ces *Plaisanteries en musique*, dont un manuscrit du Conservatoire renferme encore quelques-unes, n'ont pu servir qu'à leur divertissement. De même que le vieux Bach plus tard, qui poussera la bienveillance jusqu'à écrire pour ses élèves de petits morceaux où se déguisent ingénieusement les principales difficultés du clavier, Carissimi dut composer ces pièces bouffonnes pour égayer un peu les leçons de solfège. Sans doute dans l'art italien les passages comiques ne sont pas rares. La grosse gaieté n'a jamais perdu ses droits et le rire vient égayer les madrigaux dramatiques d'Orazio Vecchi ou de Banchieri tout comme, en maintes scènes, les opéras, voire les oratorios. Mais les facéties latines du Conservatoire sentent le collège : elles sont quelque peu enfantines. « *V, e, ve; n, e, ne ; r, a, ra, venera... Venerabilis barba Capucinorum* », chantent deux soprani, en épelant successivement chaque syllabe. L'effet, facile, est drôle. « *Rusticus cum mortuum suum vidit asinum...* » C'est le Testament de l'âne : chacun veut emporter un souvenir de l'animal : « *Vocem da nobis cantoribus* », disent les petits chanteurs. Et tous de rire. Mais je doute

que le morceau fût très goûté partout ailleurs que dans une classe de jeunes séminaristes[1]. Du moins ces plaisanteries sont-elles innocentes. Charpentier, l'élève de Carissimi, qui à son exemple écrira plus tard une petite cantate latine mi-burlesque, mi-sérieuse, l'*Epitaphium Carpentarii*, en profitera pour ridiculiser amèrement son prédécesseur à la Sainte-Chapelle, Chaperon, qu'il détestait[2] !

Si le maître songeait à rendre les heures d'étude divertissantes pour la jeunesse du Collège, il ne négligeait pas pour cela les soins plus sérieux. On lui doit deux petits manuels théoriques, l'un renfermant les premiers principes de la musique et du chant, l'autre les règles les plus essentielles pour apprendre à réaliser sur l'orgue l'accompagnement de la basse continue et du chant grégorien. Nous ne possédons ni l'un ni l'autre sous leur forme originale : il est même plus que probable que le texte italien n'en a jamais été imprimé. Peut-être existe-t-il cependant en quelque bibliothèque. C'est ce que pensait Gaspari (*Catal. de la Bibl. du Lycée Musical de Bologne, II, p. 200).* Les traductions allemandes subsistent seules. Elles sont assez nombreuses; jusqu'en 1753, les deux plaquettes toujours réunies ont été plusieurs fois réimprimées[3]. Sans aucun doute c'est un ancien élève du Collège, un jeune prêtre allemand de retour en sa patrie, qui aura traduit l'ouvrage du maître dont il avait gardé copie. Voici le titre de la première édition[4] : ARS CANTANDI ; | *Das ist :* | *Richtiger und Auszfuerlicher Weg* | *die Jugend aus dem rechtem Grund* | *in der Sing-Kunst* | *zu unterrichten;* | *Durch* | *Weiland den Welt-beruehmten* Musicum, *Herrn* Giovan Giacomo Carissimi | *in Welscher Sprach ausgesetzt ;* | *Nunmehro* | *aus derselben aber von einem* Music-*freund in unsere Mutter Sprach* | *gebracht, und sovil moeglich, deutlich gegeben.* | *Allen Liebhabern der* Music, *meistens aber den Lehr-Meistern zu besserer Bequemlichtkeit* | *und der Jugend zu leichterem Begriff und Behaeglichkeit* | *in Druck gegeben.* — AUGSPURG | *Drucks u. verlagts Jak. Koppmayer, Stadt-Buchdrucker* | Anno M.DC.XCII.

1. D'autant plus que le mérite musical de ces bagatelles est assez ordinaire. Outre la *Vénération de la barbe des Capucins* et *l'Histoire de l'Ane*, le manuscrit renferme encore *l'Histoire des Cyclopes* à 3 voix (D. D. B.) où le comique résulte des consonances et rimes baroques des paroles, et le *Requiem burlesque latin et françois*, canon à deux *canti* sur la chanson populaire : « Quand mon mari vient de dehors, ma rente est d'être battue... », tandis que la basse chante en plain-chant : *Requiem æternam.* L'effet est original.

Enfin le copiste y donne encore comme de Carissimi : *Le Rudiment en musique.* C'est la déclinaison du pronom *hic, haec, hoc*, à quatre voix. On sait aujourd'hui que cette pièce est de Domenico Mazzocchi, sous le nom de qui elle fut publiée en 1643.

2. Il se suppose sortant de son tombeau, pour décrire à deux amis les splendeurs surhumaines des célestes concerts : « Ah ! Socii ! qui Carissimi nomen habebat in terris, Capronus vocatur in cælis... » Plus loin, sous couleur d'engager ses interlocuteurs à faire pénitence en ce monde, pour pouvoir jouir un jour de l'éternelle félicité, il les exhorte à courir entendre la musique de Chaperon : « Beatus ille qui pro delendis culpis suis, fastidiosa et discordi Caproni musica aures suas fatigabit, castigabit, *capronabit...* Beatus qui asininos Caproni nitritus patienter audiet, quia post mortem aeternæ gaudia vitae gustabit..., » etc.

3. Haberl, dans l'article déjà cité, établit la bibliographie de ce petit ouvrage. Il cite les éditions de 1692, 1696, 1698 (Jakob Koppmayer) ; 1700, 1718 (Daniel Walder) ; 1731 (Mertz et Mayer) ; 1753 (Johann Jakob Lotters). Il en est encore une autre de 1708 (Daniel Walder), qu'il ne signale pas. Toutes ces réimpressions dont les titres diffèrent un peu, ont paru à Augsbourg, ainsi qu'une édition séparée du second de ces opuscules, celui qui traite de l'orgue et de l'accompagnement (1689, Augsbourg, chez Jak. Koppmayer). Haberl, d'accord en cela avec R. Eitner, ne veut pas que cette seconde partie soit de Carissimi. Il lui dénie également les pièces d'orgue qui font suite à titre d'exemple et dont Commers a publié deux. (*Kompositionen fuer die Orgel aus dem 16., 17., und 18., Iahrhundert...*) On verra ses arguments dans l'article de la revue *Kirchen musikalisches Jahrbuch*, 1893. Il est assez difficile, à ce qu'il semble, de décider s'il a tort ou raison.

4. On remarquera, sur ce titre, que Carissimi porte deux prénoms, *Giovanni* et *Giacomo*. Le premier n'est donné par aucun Italien, à ma connaissance : pour eux c'est toujours Giacomo ou Jacopo, indifféremment.

Ce petit livre, fort court (huit pages de texte), est plutôt une méthode élémentaire de musique qu'un traité de chant. La partie la plus intéressante pour nous est celle où l'auteur expose la manière de solfier en *bécarre* et en *bémol* (*Hart Gesang oder Weich Gesang*), suivant le système des muances, usité en Italie de son temps. Notons que la méthode française de la gamme du *si* lui est parfaitement connue[1] : il la déclare « fort judicieuse », sans chercher cependant à la substituer à celle en vigueur autour de lui. Les explications qu'il donne sur la manière de noter les diverses mesures et les proportions ont le mérite d'être fort claires. Il rejette la terminologie pédante encore en usage : « Ces grands mots, dit-il, sont aussi incompréhensibles pour la jeunesse que s'ils arrivaient du fond de la Bohême. »

Il n'y a pas à douter que ce petit livre n'ait servi à l'enseignement du maître à l'Apollinaire. En expliquant le mécanisme des clefs, Carissimi a d'ailleurs soin de dire que, puisqu'il s'adresse à la jeunesse, il notera tous ses exemples dans la clef de Discant (clef d'*ut* 1re ligne), celle qui convient au soprano des jeunes garçons[2].

Le deuxième traité est un peu plus long : quarante-huit pages. Les planches de musique gravées qui le complètent en forment vingt-huit. Voici le titre qu'il porte dans l'édition de 1708 : « *Guida fondamentale e breve per cui mezzo si puo a forza de studio non solamente apprendere e perfezionarsi nell' arte di ben sonar l'organo e quanto si ricerca pei* Partimenti *e pel* Canto gregoriano, *ma ancora si trova* l'ARTE DI CANTARE *e facili regole fondamentali per bene istruire senza fatica la gioventù nella musica. Colla vera informazione d'intendere il canto corale e di conoscere i suoi Tuoni e secondo quelli, negl'* Introïti, Kirie, Inni, Salmi, etc., *saper co' preludj sull' organo prendere la sua misura. Con l'aggiunta di diversi rami consistenti in* Preludj, Intermezzi, Versetti, Toccate, Variazioni, Fughe *e simili, tutto secondo gli otto Tuoni regolari e trasportati.* | *Tradotto e fatto stampare in lingua tedesca per tutti e secolari e religiosi quali necessariamente devono intendere il canto corale, ma più per Maestri che ammaestrano la gioventù nella musica, particolarmente quelli che non possegono la lingua latina.* — AUGUSTA | *per* Daniele Walder, *libraio*, 1708, *quarta impressione*[3]. »

Le long énoncé de ce titre nous renseigne suffisamment sur le contenu du livre. Il ne s'agit pas ici d'une méthode d'orgue pour enseigner la technique de l'instrument, mais d'un traité d'accompagnement pour la basse continue et le chant d'église. L'art de l'organiste n'y est envisagé qu'au point de vue du chœur. Dans le culte catholique, c'est son emploi véritable. En Italie d'ailleurs,

1. Pour le dire en passant, cette connaissance des habitudes de notre musique (et en d'autres endroits encore Carissimi prend la peine d'expliquer des termes français) est bien singulière chez un artiste romain. Les Italiens, on le sait, ne s'occupaient pas beaucoup de ce qui se faisait hors de chez eux, convaincus qu'ils étaient d'être les seuls musiciens du monde.

2. « Weilen nun die Intention allhier blosz auf die lernende Jugend zihlet, als welche anfaenglich die Schluessel desz Discants allein woll zu begreiffen benoethiget, als werden solche auch allein allhier vorgestellt. » (*Ars cantandi.*)

3. (*Catalogue de la Bibliothèque du Liceo Musicale de Bologne*). — On remarquera que l'auteur n'est pas nommé. C'est sur ce détail et d'autres semblables que repose l'argumentation de Haberl.

On trouve dans d'autres éditions le titre en allemand, comme le texte : *Kurtzer, jedoch gruendlicher Wegweiser vermittelst welches man nicht nur allein aus dem Grund die Kunst die Orgel recht zu schlagen sowol was den General-Basz, als auch was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang erfordert wird, erlernen und durch fleiszigen ueben zur Vollkommenheit bringen...*

l'instrument, beaucoup moins riche en ressources matérielles qu'en France ou en Allemagne, éclipsé souvent par la virtuosité transcendante des sonates d'église, était fort loin d'avoir imposé sa suprématie. Son rôle restait assez effacé. Les exécutants les plus renommés, un Frescobaldi par exemple, faisaient, à l'église même, briller leur talent au moins aussi souvent sur le clavecin qu'à l'orgue, presque toujours réduit au rôle d'accompagnateur[1].

*
* *

C'est au Collège Germanique que ces petits traités élémentaires ont été destinés. Ce sont d'anciens élèves de cet établissement qui s'en sont faits les traducteurs et les éditeurs, et les nombreuses réimpressions qui en ont été données attestent le succès qu'ils ont obtenu. Aussi bien, si la renommée de Carissimi comme compositeur semble avoir été considérable, au moins vers la fin de sa vie, il n'a pas été moins célèbre comme professeur. Nous avons déjà cité quelques témoignages de l'estime qu'on faisait de lui : on les pourrait multiplier. « Inondo questa città con un Eritreo di margarite », déclare l'éditeur de ses *Sacri Concerti musicali, a due, tre, quattro e cinque voci*, publiés après sa mort, en 1675. « Je me suis efforcé de suivre du mieux que j'ai pu les trois plus éclatantes gloires de notre profession, Rossi, Carissimi et Cesti », avoue Giacomo Antonio Perti en la préface de ses *Cantate morali e spirituali* (1688). Enfin on ne croira pas pouvoir faire un plus bel éloge de son successeur à l'Apollinaire, D. Pietro Romolo Pignatta, qu'en le déclarant « *il degno successor di quel gran cigno del nostro secolo, Giac. Carissimi* ».

Beaucoup de ceux qui parlaient en tels termes du maître avaient sans doute été ses élèves. Nous savons qu'en dehors du Collège l'enseignement de Carissimi était fort recherché et qu'il a donné des leçons ou des conseils à un grand nombre d'artistes, italiens et étrangers. Pour les Allemands, la chose est naturelle : la présence de Carissimi au milieu des jeunes *Tedeschi* de l'Apollinaire le désignait naturellement à l'attention des voyageurs venus des provinces germaniques. En outre, les ecclésiastiques élevés dans ses classes, de retour dans leur patrie, ne pouvaient moins faire que d'y propager la connaissance et le goût des œuvres qu'ils y avaient appris à admirer.

Dès le milieu du siècle, Carissimi est bien connu en Allemagne : on pourrait noter son influence sur beaucoup d'artistes de ce pays. En tout cas, son nom fait autorité. Samuel Bockshorn (Capricorne), maître de chapelle de la cour de Stuttgart, à la fin de l'année 1657, ne trouve rien de mieux que d'invoquer le témoignage de ce grand nom pour se défendre d'imputations calomnieuses de ses rivaux. « L'illustre virtuose Jacobus Carissimi, dit-il en son mémoire justificatif, n'a pas seulement fait grand cas des pièces dont je lui avais fait hommage, il y a près de quatre ans, par l'entremise de M. Zillinger, docteur en médecine et praticien de Presbourg : il ne s'est pas contenté de juger que ces morceaux méritaient d'être répandus par l'impression, mais

1. A l'oratoire Saint-Marcel, en cette cérémonie où Maugars entendit de la musique récitative, le grand organiste de Saint-Pierre était au clavecin sur lequel, soutenu de l'orgue, il improvisait : « Mais surtout ce grand Friscobaldi fit paroistre mille sortes d'inventions sur son clavessin, l'orgue tenant tousiours ferme. » (Maugars, *loc. cit.*)

il les a encore assez estimés pour les essayer et les faire exécuter à l'église Saint-Apollinaire de Rome. M. Zillinger en pourra témoigner [1]. » Dans le même temps nous voyons les chapelles allemandes recevoir et mettre en répétition des œuvres du musicien romain [2], tandis que les imprimeurs profitent de leur vogue pour en faire paraître un certain nombre [3]. En 1649, Johan Caspar Kerl est envoyé à Rome par l'empereur Ferdinand III, pour étudier sous Carissimi. Vers le même temps, l'électeur de Saxe lui adresse un jeune musicien de sa chapelle, Christophe Bernhard, plus tard maître de musique de la cour de Saxe et précepteur des deux fils du prince. Enfin, quand Johan Philipp Krieger quittera sa chapelle de Bayreuth, licenciée après le départ du margrave pour la guerre en 1672, il utilisera ses loisirs en visitant l'Italie. Il se fixera quelque temps à Rome pour travailler avec Carissimi, déjà à la fin de sa carrière [4].

En revanche, peu de Français sont venus compléter auprès du maître leur éducation musicale. La France était alors en possession d'un art longuement élaboré, très caractéristique et qui, malgré ses lacunes, se suffisait fort bien à soi-même. Nos artistes faisaient cas des productions venues d'au delà des Alpes, mais ils n'éprouvaient pas le besoin de les imiter, encore moins de se mettre à l'école de leurs auteurs. « S'ils vouloient faire quelques voyages pour observer les musiques estrangères, observe Maugars, mon sentiment est qu'ils réussiroient mieux qu'ils ne font pas. »

Marc-Anthoine Charpentier fut cependant des élèves de Carissimi et l'un de ceux qui lui font le plus d'honneur [5]. A en croire ses biographes, ce n'eût été que pour étudier la peinture qu'à l'âge de quinze ans le jeune homme serait parti pour l'Italie. Mais il lui suffit d'un motet de Carissimi, entendu par hasard, pour s'éclairer sur sa véritable vocation et pour devenir un musicien. Il demeura trois ans à Rome, très assidu à l'école du maître, paraît-il. L'étude approfondie qu'il fit de son style et de ses ouvrages influa beaucoup, sans nul doute, sur la formation de son génie : il en a retiré une grande part d'une originalité que nous apprécions mieux que ne le firent ses contemporains. Charpentier, peut-être pour ses attaches italiennes, fut en effet méconnu de son temps, où le nationalisme musical faisait rage. Il a compté de chauds partisans, d'illustres admirateurs (le duc de Chartres, depuis Régent, son élève pour la composition entre autres); plus encore d'ennemis et de détracteurs acharnés. « Musicus eram, inter bonos a bonis et inter ignaros ab ignaris nuncupatus, fait-il chanter à son ombre dans son *Epitaphium Carpentarii*; et cum multo major numerus esset eorum qui me spernebant quam qui laudabant, musica mihi parvus honos sed magnum onus fuit et sicut ego nihil, nascens, intuli in hunc mundum, ita moriens, nihil abstuli. »

A la même époque cependant, les motets et cantates de Carissimi étaient estimés au plus haut prix par tous les musiciens français. Certaines de ces pièces, *la Plainte des Dannez* par exemple, sont extrêmement populaires et

1. Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Würtembergischen Hofe* (Stuttgart, 1891).
2. Cf. Notice de Furstenau (*Monatshefte 1871*) pour Dresde.
3. *Musica Romana* du P. Spiridione (Bamberg, 1665), *Missa a 5 et 9 voc., cum selectis cantionibus* (Cologne, 1665 et 1666).
4. Ces trois artistes cités par Mattheson (*Grundlage einer Ehrenpforte*).
5. Cf. l'intéressante étude de M. Michel Brenet sur cet artiste (*Tribune de Saint-Gervais*, mars 1900).

les copies en abondent dans les bibliothèques. Le musicien de l'Apollinaire est un des rares Italiens dont les œuvres soient données à la chapelle royale[1]. Enfin, Lecerf de La Vieville lui-même, qui représente très fidèlement les préjugés des admirateurs exclusifs de l'art français, lui rend pleine justice en l'opposant aux compositeurs qui sont venus après lui. « Quoique le Carissimi soit antérieur à cet âge de la bonne musique italienne, écrit-il ironiquement, j'ai toujours été persuadé qu'il est le plus grand musicien que l'Italie ait produit et un musicien illustre à juste titre, plein de génie sans contredit, mais, de plus, ayant du naturel et du goût : enfin le moins indigne adversaire que les Italiens ayent à opposer à Lully. »

Le seul qui puisse supporter la comparaison avec Lully ! Quel plus bel éloge dans la bouche du champion de l'opéra français[2] !

Un autre musicien de notre nation, moins connu sans doute que Charpentier, mais d'une certaine réputation cependant, avait aussi suivi les leçons du maître romain. C'est dans un des nombreux mémoires présentés au Parlement par les organistes et maîtres de musique, au cours de leurs interminables procès avec le Roi des violons, que son nom, assez dédaigneusement, se trouve cité par hasard : « Farinel, violon de Grenoble, ayant appris la composition du Carissimi, musicien romain. » C'était pourtant un personnage d'importance que Michel Farinel, intendant de la musique de la reine d'Espagne Louise d'Orléans, nièce de Louis XIV, maître de chant des Dames religieuses de Montfleury près de Grenoble, gentilhomme pensionnaire du roi d'Angleterre, conseiller du roi, contrôleur du payeur des gages de Messieurs du Parlement. Sa vie nous est mal connue, mais nous avons conservé le titre d'un certain nombre de ses œuvres, jouées un peu partout, au hasard d'une existence qui semble avoir été assez accidentée[3].

1. Le fait est prouvé par un manuscrit fort précieux resté jusqu'à ce jour inconnu de tous ceux qui ont parlé de Carissimi. Ce recueil fait partie de la riche collection d'un musicologue de Beaucaire, M. Ch. Domergue, et porte ce titre : *Plusieurs petits motets et élévations de MM.* Carissimi, de Lully, Robert, Daniellis et Foggia, *à 2, 3 et 4 voix, et quelques-uns avec des violons, recueillis par Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roi, en 1688.* Il comprend cinq volumes in-4° oblong, quatre pour les parties vocales, un pour la basse continue, reliés en maroquin rouge, tranches dorées, petits fers et armes de France sur les plats. C'est la reliure habituelle des livres de la chapelle du roi, dont Philidor était le copiste et le bibliothécaire. On y trouve 10 motets de Robert, 13 de Daniellis, 7 de Foggia et 10 élévations à 3 voix de Lully. Carissimi est encore mieux partagé avec 32 morceaux dont la plupart inconnus jusqu'ici. Ce sont des motets à trois voix et à deux : un est à voix seule, deux autres à quatre parties. Un certain nombre se rapprochent beaucoup du genre des cantates spirituelles.

2. Le livre de Lecerf de La Vieville se rapporte au goût musical des dernières années du XVII[e] siècle. Notons qu'à cette époque l'art italien comptait d'assez nombreux partisans en France, un peu dans tous les mondes. Cela surtout depuis la mort de Lully. En 1680, le *Mercure galant* cite les concerts intimes donnés par un conseiller du Parlement de Dijon, M. de Malateste : « Il se fait réglément un jour de chaque semaine. On n'y chante que des pièces italiennes et les opéras de Venise que M. de Malateste fait venir à ses despens. » Ce n'est pas un exemple isolé.

3. Il y a eu à Grenoble plusieurs musiciens du nom de Farinel. Le premier en date est François Farinel, originaire d'Auvergne, maître joueur d'instruments qui vivait dans les premières années du siècle. Un autre, Robert Farinel, aussi maître joueur d'instruments, musicien de Son Altesse Royale (p. e. quelque prince ou princesse de Savoie ?) se marie vers 1645 et vivait encore en 1664. Michel Farinel est son fils. Né vers 1649, il avait épousé la fille de Robert Cambert, le fondateur de l'Opéra français, qu'il suivit probablement en Angleterre. Il est à Paris en 1679 ; dans certaines affaires relatives à la mort de son beau-père, il signe Michel Farinelly, intendant de la musique de la reyne d'Espagne. C'est très probablement le même qui fut célèbre en Angleterre comme violoniste et compositeur et que Hawkins, trompé par son nom italianisé, a cru parent du fameux chanteur Farinelli. Il excellait dans les airs de Lully : une de ses compositions, *Folia*, fut longtemps populaire en Angleterre sous le nom de « Farinell's Ground ».

Il n'y a pas de doute que ce soit lui qui ait été l'élève de Carissimi. Robert Farinel, son père, fut un simple violon qui ne parait pas avoir quitté Grenoble ni jamais composé.

Je tiens ces détails biographiques sur les Farinel de l'obligeance de M. Prudhomme, archiviste du département de l'Isère.

A côté des étrangers qu'attirait à Rome sa grande réputation, Carissimi a dû compter un plus grand nombre encore de disciples de son propre pays. Certains noms sont communément cités : Giovanni Maria Bononcini, G. B. Bassani, Cesti, Scarlatti. Pour ce dernier l'erreur est évidente, et l'abbé Alfieri, qui l'avait le premier désigné, a reconnu lui-même qu'il s'était trompé. En ce qui regarde Bononcini et Bassani, la chose semble possible, encore que celui-ci semble né un peu tard (1657). Cependant aucune preuve positive ne confirme l'assertion d'Alfieri. Il y a plus d'apparence que Marc-Antonio Cesti ait pu, à une époque quelconque de sa vie, recevoir les conseils de Carissimi. Cet artiste avait du moins étudié la musique à Rome : il y a séjourné, en outre, assez longtemps comme ténor de la chapelle du pape Alexandre VII, et le style de certains de ses ouvrages rappelle si fidèlement celui du maître qu'il devient extrêmement vraisemblable qu'il ait dû vivre longtemps dans sa familiarité. On est mieux renseigné pour Giovanni Paolo Colonna, maître de chapelle à San Petronio de Bologne, né à Brescia ou à Bologne vers 1640. Le Liceo musicale conserve de ses lettres, où lui-même se déclare élève d'Abattini, d'Orazio Benevoli et de Carissimi. Vers 1675, il établit à Bologne une école de musique d'où sortirent plusieurs musiciens de talent, Giovanni Bononcini entre autres, le futur rival de Haendel en Angleterre, fils de ce Bononcini à qui l'on veut attribuer Carissimi pour maître.

L'Archivio de San Petronio de Bologne contient encore aujourd'hui quelques cantates de Carissimi. La bibliothèque du Liceo musicale possède aussi un assez bon nombre de ses manuscrits, si rares partout ailleurs en Italie. Quelques-uns seraient même, paraît-il, autographes. Comme ces partitions proviennent, à n'en pas douter, d'églises ou de couvents de Bologne, on en peut assez raisonnablement conclure que l'auteur a dû visiter la ville, y faire peut-être même quelque séjour. Si l'authenticité des autographes était démontrée, l'hypothèse deviendrait presque une certitude, car il est sans exemple, à cette époque, qu'un compositeur se dessaisisse de ses œuvres originales, si elles n'ont pas été spécialement écrites pour une destination déterminée. D'ailleurs, nous savons qu'en 1647 Carissimi avait donné un opéra sur un théâtre particulier de Bologne. Le fait atteste au moins qu'il y avait des relations, et certainement la représentation l'y avait amené en personne. Il serait assez croyable aussi qu'il ait fait partie de quelqu'une de ces académies musicales si communes alors en Italie et dont Bologne comptait justement plusieurs [1].

Si nous ne savons au juste à quoi nous en tenir sur ce point, nous sommes informés, en revanche, que Carissimi s'était fait recevoir de la congrégation de Sainte-Cécile, sans doute dès les premiers temps de son séjour à Rome. A la vérité, ce n'était point là une académie où des artistes se réunissaient librement pour conférer sur leur art, mais plutôt une sorte d'association corporative des compositeurs et chanteurs de la Ville. Fondée sous saint Pie V, établie canoniquement par Grégoire XIII en 1583, la *Congregazione de' Maestri e Professori di Musica sacra sotto il titolo di Santa Cecilia* avait eu, à l'origine, des privilèges fort étendus dont elle conservait encore une bonne part.

1. Il y aurait d'intéressantes recherches à faire là-dessus, dans ce qui pourrait subsister des archives de certaines de ces académies, les *Filarmonici* par exemple, qui élurent quatre fois pour leur prince son élève G. P. Colonna en 1672, 1674, 1685, 1691.

Urbain VIII, en 1624, lui avait donné commission d'autoriser l'impression de toute musique : nul, clerc ou laïque, ne pouvait non plus, sans son agrément, ouvrir une école ni enseigner la musique. A la vérité, le pontife dut bientôt revenir sur cette décision et la congrégation borner ses travaux à la musique sacrée. Mais tous les musiciens romains furent obligés de s'assujettir à ses examens, la seule chapelle pontificale exceptée[1].

*
* *

Nous avons vu précédemment que les émoluments de Carissimi, en qualité de maître de chapelle de l'Apollinaire et du Collège, étaient assez modestes : 60 écus romains par an, le logement et l'entretien aux frais de la maison. Le maître, à la vérité, n'eut point de charges de famille. S'il ne fut pas engagé dans les ordres, au moins mineurs, ainsi qu'on l'a dit avec assez de vraisemblance mais sans preuves, il resta toutefois célibataire toute sa vie. Peut-être hérita-t-il de quelque bien de ses parents. Toujours est-il qu'il possédait une fortune considérable pour l'époque. Il faut donc que le produit de ses ouvrages ou la rémunération de son enseignement privé lui ait été une source d'assez grands bénéfices. « Ce compositeur avait fait une grande fortune par ses ouvrages », dit Laborde en son *Essai sur la Musique*[2]. On aurait pu douter de l'exactitude du renseignement, tant le fait paraît insolite dans l'histoire de la musique, si des pièces authentiques ne le confirmaient pleinement. Nous voyons Carissimi, le 18 mars 1658, placer en rente, entre les mains des Pères du Collège Romain, la somme de 10.000 *scudi*, soit un peu plus de 60.000 francs. Un acte de Guidetti, notaire de la R. Chambre Apostolique, en fait foi. Le 14 décembre 1673, il confiait encore à ces religieux, dans les mêmes conditions, une autre somme de 12.000 écus, 75.000 francs environ (acte du notaire Malvezzi). Le tout constituait au compositeur un avoir considérable pour le temps. On voit que si ses contemporains avaient prisé à un haut prix sa musique, lui-même avait su tirer un assez bon profit de ses travaux. L'homme d'épargne et l'administrateur valaient en lui l'artiste. On peut s'étonner que, jouissant d'une aussi large aisance, Carissimi n'ait pas été plus soucieux de répandre de son vivant ses œuvres par l'impression. Ses *Sacri Concerti | musicali | a due, tre, quattro e cinque voci* n'ont paru qu'après sa mort en 1675, à Rome, chez Mascardi, et il ne semble pas qu'il ait été imprimé précédemment en Italie d'autres recueils de ses œuvres[3].

1. Les examens avaient lieu en mars et en septembre chaque année. Ceux qui voulaient y prendre part faisaient leur demande un mois à l'avance au « Primicerio » en produisant des certificats attestant de leurs bonnes mœurs et de leur connaissance de la langue latine. Ceci pour les compositeurs ; les chanteurs devaient seulement savoir parfaitement la lire. On donnait aux concurrents cinq versets d'un psaume d'où ils devaient tirer : 1° un *assolo* instrumental, 2° un *duetto organico*, 3° un *trio* instrumental, 4° un quatuor d'orgue, 5° une fugue à 4 voix. Ils avaient deux mois pour cela. Cinq maîtres jugeaient et mettaient à part les meilleurs pour une seconde épreuve à peu près pareille. Les chanteurs et instrumentistes étaient simplement examinés devant le conseil dirigeant, sur l'exécution, la lecture et la transposition.

2. Laborde, tome IV. La notice, comme toutes celles de ce supplément, est de Suard, membre de l'Académie française.

3. Fétis signale bien deux recueils de motets à 2, 3 et 4 voix publiés à Rome en 1664 et 1667, et un autre d'*Arie di Camera* aussi en 1667. Mais ces éditions ne me sont pas connues. Il est probable qu'elles ne sont autre chose que quelques-unes de ces collections de morceaux d'auteurs différents, fréquemment éditées en ce temps où l'usage de l'impression devient plus rare en Italie. Beaucoup nous sont connues, en effet, pour renfermer des pièces de Carissimi. (Cf. *Catalogue de la bibliothèque du Lycée musical de Bologne.)*

Un mois à peine après sa dernière opération financière, Carissimi, le 12 janvier 1674, achevait sa longue carrière. Il était inhumé dans cette église de l'Apollinaire qui avait si souvent retenti de ses chants, et la congrégation de Sainte-Cécile célébrait solennellement ses obsèques dans l'église de Santa Maria Maddalena où elle se tenait alors. Le Collège Germanique garda, selon Pitoni, la collection complète de ses œuvres [1]. Quant à sa fortune, comme le maître mourait *ab intestato*, elle fut également partagée entre ses trois sœurs, qui lui survécurent quelques années.

Pitoni assure que de son temps on voyait encore au Collège Germanique un portrait de Carissimi. Il est malheureux que cette toile n'ait pas été conservée ni qu'aucun autre portrait de ce grand compositeur ne soit venu jusqu'à nous. Le premier possesseur d'un des manuscrits du Conservatoire de Paris a bien orné son volume d'une belle planche gravée sous laquelle il a bravement inscrit le nom de Carissimi. Mais c'est une attribution de fantaisie. En réalité, l'image d'un respectable prédicant hollandais, Alexander Morus, pasteur à Middelburg, à Genève et à Amsterdam, usurpe ici la place du musicien. « *Fu alto di statura, gracile ed inclinato al malinconico* : il était de haute taille, maigre et enclin à la mélancolie », ajoute Pitoni. Contentons-nous de ces traits un peu vagues et résignons-nous à ne connaître de sa personnalité que ce qui peut en apparaître en ses œuvres.

* * *

Les biographes romains, l'abbé Alfieri surtout, se sont efforcés d'établir que Carissimi n'avait jamais quitté la Ville éternelle. Fétis s'est fait l'écho complaisant de ce patriotisme puéril. « Jamais il ne sortit des Etats de l'Eglise, dit-il, et ne donna ni ne reçut de leçons de musique et de composition ailleurs que dans la capitale du monde chrétien. » La vérité est que nous n'en savons rien. Le séjour à Bologne (ville des Etats romains, il est vrai) semble plus que

1. Pitoni se trompe toutefois quand il affirme que Carissimi les avait léguées par testament ; il pourrait même fort bien se faire qu'elles eussent fait retour à sa famille, puisqu'un siècle après sa mort quand, à la suppression de leur Société (1773), les Jésuites se défirent de toutes leurs archives musicales, il ne s'y trouvait aucun ouvrage de Carissimi. La pièce suivante, en nous renseignant sur ce qu'il advint des biens du compositeur, nous apprend qu'il n'avait point fait de testament. C'est une requête de l'avocat au juge chargé de la liquidation de sa succession.

« Illustrissime Domine,

« Dum erat in humanis Jacobus Carissimus, insignis musicae professor, duos census emit a Ven. Collegio Romano, alterum in sorte scutorum 10 m. et alterum scutorum 12 m.; quibus adhuc vivis *ab intestato* decessit. Eique successerunt Catharina de Prosperis, soror pro una parte; pro altera Magdalena Hieronyma et pro tertia, Barnaba Ruina, ut liquet ex sententia emanata in Tribunali Ecc. contra Rev. Camer. praetendentem sibi successionem deberi. — Ea Magdalena fecit testamentum et in eo instituta prima haerede Catharina sorore, cui quandocumque decedenti substituit tres ipsius testatricis filios, nempe Antonium de Nicolinis, Apolloniam in matrimonium collocatam cum Francisco Colella, et Lauretam uxorem Alexandri de Bojanis, cum vocatione omnium filiorum masculorum add. primis haered. procreandorum per fideicommissum duraturum in infinitum... »

Le 18 avril 1678, Catarina Prosperi faisait donation de cette part aux enfants de sa sœur et ceux-ci, le 2 mai de la même année, cédaient leurs droits à un tiers. « Gli illustrissimi ministri del banco di S. Spirito di Roma si contenteranno pagare al Signor Gio. Domenico Corradi, cessionario di Antonio Nicolini, Francesco Colelli ed Alessandro Bojani, donatarii della signora Caterina del qndam Alessandro di Gio. Francesco Prosperi, eredi per la terza parte *ab intestato* del qndam Giacomo Carissimi di Marino, come risulta da stromento rogato per gli atti del Palazzi e del Beletti A. C. 31 Marzo pros. pas. e per Malvezzi li 27 Aprile pros. pas... », etc.

Cf. Pietro Alfieri dans la *Gazzetta musicale di Milano*, novembre 1855.

probable : mais c'est tout. Et étant données les habitudes des maîtres italiens d'alors, nous pouvons trouver bien surprenant que Carissimi se soit interdit toute sa vie de quitter Rome, tandis que ses contemporains passent de ville en ville, quand ils ne se fixent pas à l'étranger pour un temps plus ou moins long[1].

Toutes ces dénégations ne visent d'ailleurs qu'à réfuter Lecerf de La Vieville qui, quelque part en son livre, avance que « Carissimi, homme d'un mérite extraordinaire, s'était longtemps formé en faisant chanter ses pièces aux Théatins de Paris », car ni Alfieri ni Fétis ne veulent qu'on se risque à admettre qu'un Italien ait pu devoir quelque chose à la fréquentation des artistes français[2].

L'assertion de La Vieville est, il est vrai, manifestement entachée d'erreur sur un point. Les Pères Théatins arrivèrent à Paris en 1642, appelés par Mazarin : ils ne s'y installèrent qu'en 1648. C'est en 1662, après la mort du cardinal, qu'ils commencent les travaux de leur église. Vingt après seulement, ils imaginent d'y célébrer ces solennités musicales qui firent courir tout Paris. Auparavant, rien n'indique qu'ils aient fait à la musique une place éminente. Carissimi, fût-il venu en France, n'aurait donc guère pu se produire chez eux.

Cependant l'auteur de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* est généralement bien informé. Il est très passionné pour la cause qu'il défend, ses jugements sont sujets à caution, mais il n'a pas l'habitude d'avancer des faits matériellement inexacts. Son témoignage ne doit pas être dédaigneusement écarté : il peut avoir un fond de vérité[3]. Considérons d'autre part que Carissimi semble avoir assez bien connu les habitudes de la musique française (l'*Ars cantandi* y fait allusion plusieurs fois) ; que beaucoup de ses œuvres ont été jouées d'une façon courante dans les églises et même à la chapelle royale; qu'elles sont très familières aux artistes et fort goûtées du public; enfin, qu'elles ont fortement influé (les *Histoires Sacrées* surtout) sur le style de nos musiciens.

Or, il est aisé de le constater, dans les deux premiers tiers du siècle, on n'a guère connu chez nous de compositeurs étrangers, hors ceux qui avaient séjourné quelque temps en France. Tel est le cas pour Luigi Rossi, pour Ca-

1. Frescobaldi, qui visite les Flandres en 1607; Luigi Rossi, fixé en France vers 1645 ; Cesti, maître de chapelle de l'empereur Léopold Ier après 1660; Francesco Foggia, maître de musique des électeurs de Cologne et de Bavière, puis de l'archiduc d'Autriche; Asprilio Paccelli, un des prédécesseurs de Carissimi à l'Apollinaire, qui meurt à Varsovie en 1623, au service de Sigismond III, roi de Pologne et de Suède ; Ag. Agazzari, qui dirige quelque temps la musique de l'empereur Mathias, etc. On pourrait multiplier ces exemples.

2. L'argumentation de Fétis est très faible d'ailleurs. « Avant Mazarin, dit-il, on ne connaît guère de musicien italien qui soit venu en France, si ce n'est Baltazarini. » Ceci ne prouve rien, d'autant plus que Carissimi aurait pu venir en France bien après cette date. Kircher n'avait pas à parler de ce voyage ou d'un autre, puisqu'il n'a jamais eu l'intention de fournir des notes biographiques sur son ami. « Les renseignements recueillis par l'abbé P. Alfieri, conclut Fétis, démontrent que l'illustre compositeur n'a point fait de voyage à l'étranger. » Or, Alfieri ne fournit là-dessus aucun renseignement, mais une simple affirmation sans rien qui la justifie. Assurément, l'absence de renseignements contraires n'est pas une preuve pour admettre la venue de Carissimi en France. Du moins laisse-t-elle le champ libre aux probabilités.

Les Italiens, d'ailleurs, ont mis beaucoup d'empressement à passer sous silence les voyages que leurs compositeurs ont pu faire en France, à cause de la rivalité musicale des deux pays. Si nous étions réduits aux seules sources italiennes, nous ignorerions tout à fait que Luigi Rossi ait passé plusieurs années à Paris.

3. Il est impossible de supposer, comme semble le faire M. Michel Brenet (Cf. « les Oratorios de Carissimi » dans la *Rivista musicale italiana*, 1897), que La Vieville ait confondu Carissimi avec Paolo Lorenzani, qui dirigeait justement les concerts de musique religieuse des Pères Théatins : il le cite nommément dans la suite de la phrase : « ... comme a fait depuis Lorenzani et peut-être Danielis, qui toujours est venu en France ».

valli, pour Froberger, Lorenzani ou Danielis. Ceux-là sont les seuls dont on trouve, un peu partout, des copies françaises d'origine[1]. La quantité des pièces de Carissimi, transcrites dans ces conditions, est considérable. Pour une même œuvre, souvent les versions diffèrent : preuve qu'on n'avait pas un type unique à reproduire et que les exemplaires en circulation étaient nombreux lorsque les copistes exécutaient leur travail[2]. En réfléchissant à ces diverses particularités, on en arrive à avouer qu'elles s'expliqueraient parfaitement bien si le hasard confirmait un jour, dans ce qu'elle a d'essentiel, l'assertion de Lecerf de La Vieville. Contrairement à ce qu'a prétendu Fétis, rien que nous sachions ne démontre l'impossibilité d'un séjour en France du musicien romain, à une époque qui resterait à déterminer. Il reste à produire quelque pièce d'archives authentique qui prouve que ce séjour eut lieu réellement.

Des copies manuscrites d'œuvres de Carissimi que nous possédons, quelques-unes remontent assez haut. Il y a par exemple, à la Bibliothèque Nationale (Vm[7] 1171) une copie de *Baltasar a 5 voci con symphonia del signor Carissimi*, contenue dans un grand recueil de motets polyphoniques de maîtres français. Ces pièces sont d'Antoine Boesset ou de Pechon, qui tous deux furent célèbres dans la première moitié du siècle[3]. Ce manuscrit ne peut donc être guère postérieur à 1650, et le caractère de l'écriture, très différent de celle qu'on rencontre plus tard, confirme cette induction. Je ne serais point surpris qu'il fallût voir dans cet exemplaire de *Baltasar* le plus ancien manuscrit de Carissimi que nous possédions. Cette histoire sacrée, à en juger par le style de la musique, doit être une des premières composées par le maître. La copie en a été faite d'après un original italien. Certaines indications y sont écrites en cette langue[4].

Il est des pièces de notre auteur qui eurent une vogue extraordinaire, qui s'est maintenue fort longtemps. Certain *Miserere* du maître romain s'est chanté chaque année, jusqu'à nos jours, dans toutes les églises de la Provence et du Comtat. On en trouve des copies plus ou moins altérées en beaucoup de maî-

1. Au contraire, les ouvrages d'Italiens moins connus, ne se rencontrent guère qu'en des manuscrits d'écriture étrangère, visiblement écrits en leur pays d'origine et rapportés par quelque amateur. Tel celui de la Nationale dont nous avons parlé à propos des airs à voix seule, qui en renferme cinq de Carissimi avec d'autres de divers auteurs.

2. Cette variété des textes suffirait à nous empêcher d'ajouter foi à la tradition qui veut que ce soit Charpentier qui ait fait le premier connaître en France les ouvrages de son maître, qu'il aurait rapportés d'Italie. Brossard, en son *Catalogue*, atteste cependant que de son temps certains le croyaient : « M. Charpentier... demeura quelques années à Rome où il fut disciple et sectateur très assidu de M. Carissimi. On m'a assuré une chose, qui cependant est bien difficile à croire : il avoit une mémoire prodigieuse, et lorsqu'il avoit entendu une musique, il ne manquait pas d'en écrire exactement toutes les parties, et c'est de là que les motets *Vidi impium*, *Emendemus in melius*, etc., et plusieurs oratorios de Carissimi qui n'ont point esté imprimez, sont passez en France, du moins on le prétend ainsi. » On ne voit nullement d'ailleurs pourquoi Charpentier se serait imposé ce tour de force de mémoire.

Pour la même raison je ne pense pas qu'il faille, quoi qu'on en ait dit, attribuer au curé Matthieu, de Saint-André-des-Arcs, l'honneur d'avoir fait le premier connaître Carissimi à Paris. C'est tout à fait à la fin du siècle, vers 1692, que cet ecclésiastique établit, chez lui et non en son église, un *concert* hebdomadaire de musique sacrée italienne. Mais Carissimi était certainement connu auparavant, et les pieux concerts de Matthieu ne semblent pas avoir beaucoup attiré l'attention.

3. Il y en a aussi quelques-unes de Méliton, prédécesseur de Richard de Lalande à l'orgue de Saint-Jean-en-Grève. Méliton occupa ce poste à partir de 1670, mais il était déjà âgé, car, dix ans après, ses infirmités l'obligeaient à prendre sa retraite.

4. Cf. à ce sujet Michel Brenet, les « Oratorios » de Carissimi, dans la *Rivista musicale italiana* (1897). C'est une excellente étude des divers mss. des *Histoires sacrées* que renferment les bibliothèques françaises de Paris et de Versailles.

trîses[1] : au début du siècle, il fut même imprimé, en notes de plain-chant, dans un de ces petits recueils de musique religieuse du temps, destinés aux chantres qui ne possédaient pas la notation courante. On répète encore des légendes au sujet de ce morceau. C'est dans la prison où le musicien, condamné à mort pour quelque méfait, attendait son supplice, qu'il aurait été composé : l'œuvre aurait été jugée si belle qu'elle lui aurait valu grâce entière. Il n'y a, bien entendu, aucune importance à ajouter à cette tradition populaire, qu'on retrouve dans tous les pays, appliquée à des personnages fort divers[2].

*
* *

Il n'entre point dans le plan de cette notice de tenter une étude critique de l'œuvre de Carissimi. La partie la plus intéressante, les *Histoires sacrées*, ne sont connues qu'en petit nombre. Deux à peine, *Jephté* et la *Plainte des damnés*, ont été jusqu'ici exécutées par les Chanteurs de Saint-Gervais[3], et leur valeur est suffisamment connue. Quant aux autres, il est bien inutile, tant qu'elles sont inédites, de chercher à en analyser les beautés par le détail. Ce sera assez de dire quelques mots de la forme générale de ces cantates, de leur style et de leurs moyens d'expression, ainsi que de la manière dont l'accompagnement instrumental, sommairement indiqué dans le texte, devait être réalisé au moment de leur apparition.

Nous pouvons compter aujourd'hui vingt de ces compositions. On pourrait peut-être y ajouter quelques motets très voisins des *Histoires* : un dépouillement plus complet des manuscrits de certaines bibliothèques de province pourrait amener aussi la découverte de quelque pièce inédite. Tous ces morceaux ne nous sont connus que par des copies d'origine française, sauf la *Plainte des damnés*, éditée en outre en Allemagne dans deux recueils différents au XVIIe siècle. Cette partie de l'œuvre du maître était-elle restée à l'Apollinaire, où un incendie l'aurait anéantie au siècle dernier? Fut-elle dispersée au moment de la suppression de la Compagnie de Jésus, ou, comme nous le croyons, était-elle demeurée aux mains des héritiers du compositeur, qui ne surent point conserver ce trésor? Nous ne savons au juste. Ce qui est certain, c'est qu'aucun de ces ouvrages n'existe plus aujourd'hui dans les grandes bibliothèques italiennes.

Dans la *Rivista musicale italiana* de 1897, M. Michel Brenet a donné la liste des manuscrits et des Histoires qu'ils renferment. En renvoyant le lecteur à

1. A Aix, à Avignon, à Apt, à Fréjus, etc. J'ai recueilli, à Draguignan, celle qui me semble la meilleure et la plus conforme au texte primitif. Le morceau, pour ténor solo, a tous les caractères du style de Carissimi : il comprend seulement les versets pairs, les autres étant psalmodiés par le chœur. On y a joint, sans doute au XVIIIe siècle, un accompagnement de flûte, qui change en plusieurs endroits l'harmonie qu'on attendrait, selon les habitudes du XVIIe siècle. Le manuscrit, qui doit dater de la fin du dernier siècle ou du commencement de celui-ci, provient de l'évêché de Fréjus et m'a été communiqué par son possesseur actuel, M. le chanoine Laugier, aumônier de Sainte-Marthe. Dans les autres versions que j'ai vues de ce morceau, on a généralement dédoublé la mesure et écrit en notes mesurées les agréments du chant que le mauvais goût y avait successivement introduits.

2. Notamment, pour ne pas sortir de la région, au sculpteur Jean Guillermin, l'auteur du célèbre crucifix de la confrérie de la Miséricorde d'Avignon au XVIIe siècle.

3. *Jephté*, le 27 mai 1895, et la *Déploration finale* très souvent depuis lors; la *Plainte des Damnés* seulement l'année dernière (1899). Quelques fragments d'autres histoires, entre autres un air admirable d'*Ezéchias*, ont vu depuis le jour en leurs concerts du Vieux-Paris, à l'Exposition universelle de 1900.

cet excellent travail, auquel il n'y a que peu à ajouter[1], nous allons reproduire cette liste en la complétant et en classant les œuvres d'après le nombre des voix.

A une seule voix :

*Lucifer.*

A trois voix :

*Job; Martires; Vir frugi et Pater familias; Qui non renuntiat; Les Pèlerins d'Emmaüs; Felicitas beatorum; Sub umbra noctis* (motet sur le purgatoire); *La Plainte des Damnés; Sedente Salomone* (deuxième version du Jugement de Salomon); *Silentium tenebant omnia; Cum reverteretur; Suscitavit Dominus.*

A quatre voix :

*Le Jugement de Salomon*[2].

A cinq voix :

*Abraham et Isaac; Baltasar; David et Jonathas; Ezechias.*

A six voix :

*Jephté.*

A deux ou plusieurs chœurs :

*Diluvium universale; Jonas; le Mauvais Riche* (Historia Divitis); *Extremum Dei judicium.*

Toutes ces compositions, malgré leur ressemblance, ne procèdent point du même esprit. Les unes sont proprement de petits drames où apparaissent des personnages réels, dialoguant entre eux. L'action, pour être excessivement simple, n'y est pas moins humaine. Ailleurs, au contraire, ce sera le tableau grandiose de quelque scène de légende, le Déluge ou le Jugement dernier, que le maître aura tracé : ou bien il nous rendra sensible un point de doctrine : le dogme de la vie éternelle par exemple, soit qu'il nous entraîne avec lui aux abîmes de l'enfer, qu'il traverse les mystiques ténèbres du purgatoire ou qu'il nous laisse, de loin, prêter l'oreille aux célestes harmonies des âmes bienheureuses. Le chœur seul, anonyme et divers, reste en scène en ce cas, que les voix soient effectivement groupées ou que des solistes s'en détachent pour commenter les événements et en tirer, lyriquement, quelque moralité.

Un des manuscrits, celui qui provient de la collection de A. Farrenc et que possède aujourd'hui la bibliothèque de Hambourg, marque parfaitement bien cette différence. Les onze compositions qu'il renferme y sont divisées en *Histoires* et en *Oratoires*. Sans nous attacher à ce que le mot peut avoir d'impropre, nous

1. M. Michel Brenet n'a pas eu connaissance du manuscrit provenant de la chapelle royale qui appartient à M. Ch. Domergue, de Beaucaire. Nous y avons trouvé un second *Jugement de Salomon* (*Sedente Salomone*) assez court et entièrement différent de l'autre, et la cantate à trois voix avec violon, *Silentium tenebant omnia*, que l'on peut mettre avec les Histoires sacrées.

M. Brenet a omis de citer également deux volumes de la réserve du Conservatoire, qui renferment, le premier, outre *Jephté* et *Jonas* : le motet sur le purgatoire, *Sub umbra noctis*, qui avec la *Plainte des damnés* et la *Félicité des bienheureux* (*Exultabunt*), complète le cycle de la vie future; le second : l'*Histoire des Pèlerins d'Emmaüs* et le dialogue entre Jésus et deux disciples, *Qui non renuntiat.* Dans le n° 16.114, à *Lucifer*, *Exultabunt* (felicitas Beatorum), *Turbabuntur impii* (la Plainte des damnés) et *A solis ortu* (le Jugement de Salomon), on peut joindre encore *Cum reverteretur* et *Suscitavit Dominus.*

2. Cette cantate n'est peut-être point de Carissimi, encore que dès le XVII<sup></sup>e siècle elle lui ait été attribuée en France et ailleurs. Brossard, dans son Catalogue, est le premier qui ait remarqué qu'elle se trouve imprimée tout au long dans un recueil d'œuvres de Capricorne (Samuel Bockshorn), *Continuatio Theatri musici seu Sacrarum Cantionum Pars secunda...* Würzbourg, 1669. Il n'hésite donc pas à lui en donner la paternité. Voir pour cette question qui reste très douteuse le travail déjà cité de M. Michel Brenet où les arguments des deux parties sont très bien exposés. Pour ma part, je tiens cette cantate pour œuvre du maître romain.

conserverons cette classification. *Abraham et Isaac*, *Balthasar*, *David et Jonatas*, *Ezechias*, *Jephté*, *Job*, *Jonas*, les deux *Jugement de Salomon*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, *Lucifer* même, seront des Histoires : nous mettrons les autres parmi les Oratoires, en notant que pour certaines pièces, le *Mauvais Riche* par exemple, ou le *Qui non renuntiat*, où figurent des personnages réels, l'hésitation reste permise.

Il est inutile d'insister longuement sur le caractère de ces sujets. Presque tous, comme on le voit par les titres, sont empruntés à l'Ancien Testament : ceux qui sont pris des Evangiles ou dont le texte est tiré de l'imagination du pieux librettiste (peut-être du musicien lui-même) sont également choisis ou composés dans le même esprit. Ce sont des œuvres destinées à l'édification des fidèles : la colère et la justice divines, en ce qu'elles ont de plus terrible, s'y traduisent plus volontiers que la clémence et la miséricorde. Le dogme de l'enfer et de la damnation semble avoir exercé sur l'esprit du compositeur une attraction mystérieuse et invincible. Dans *Lucifer*, dans la *Plainte des damnés*, dans le *Jugement dernier*, dans l'effrayante et atroce histoire du *Mauvais Riche* surtout, il est revenu avec une insistance singulière sur l'épouvante des châtiments éternels[1]. Devons-nous voir dans cette préférence un trait de caractère du musicien ?

Cette âme forte où la passion s'est concentrée dans le sentiment religieux, puisait-elle le sujet ordinaire de ses méditations dans la contemplation de nos douleurs et de nos misères ? Ou n'y a-t-il là qu'une coïncidence fortuite, en somme justifiée par la nécessité de présenter aux auditeurs une leçon morale qu'ils pussent immédiatement comprendre, un commentaire expressif du sermon qu'ils venaient d'entendre? C'est ce que nous ne saurions décider dans l'ignorance où nous sommes des circonstances de la vie du maître. Au reste, les histoires aimables ne manquent pas non plus : que l'auteur nous peigne la touchante tristesse des pèlerins d'Emmaüs, la pieuse confiance d'Ezéchias en la bonté de ce Dieu qu'il a fidèlement servi, ou la résignation mélancolique des âmes du purgatoire, joyeuses d'une souffrance qui chaque jour les rend moins indignes de la béatitude suprême.

Un court prélude instrumental ouvre la pièce. Pas toujours cependant : quelques-unes de ces Histoires, non des moins importantes, en sont dépourvues[2]. Si ces symphonies n'ont pas été perdues par la négligence des copistes[3], il devait en être alors comme dans les cas où l'auteur n'avait écrit aucune partie de violon : on laissait à l'organiste le soin d'exécuter un morceau en guise d'introduction. Nous en avons la preuve en une de nos versions de la *Plainte*

1. Nous avons vu qu'il existait une cantate italienne sur le *Jugement dernier*, et qu'elle passait pour la première œuvre de Carissimi en ce genre. Le maître a plusieurs fois repris les mêmes sujets. Ainsi pour *Abraham et Isaac* et le *Sacrifice d'Abraham* de 1656. Ainsi pour les deux *Jugements de Salomon*, tous les deux sur des textes latins.

2. C'est ainsi que l'*Histoire du Mauvais Riche*, de beaucoup la plus longue des histoires de Carissimi, n'en a point, bien qu'elle comporte au cours de la pièce deux parties de violon et une de *violone*.

3. Ce qui est possible. Car souvent, en transcrivant une pièce qui comportait une partie instrumentale, ils ont laissé celle-ci de côté, sans doute quand les églises à qui leur travail était destiné n'admettaient pas ce genre d'exécution. *La Plainte des damnés*, *Jonas*, *le Jugement de Salomon*, *Jephté*, se présentent, suivant les manuscrits, avec la seule basse continue ou avec des parties de violon. Inversement il se peut qu'on ait ajouté des instruments à des pièces qui n'en comportaient pas à l'origine. Le P. Spiridion en a agi ainsi pour les motets de son recueil *Musica Romana...* : « Nunc vero ad plurimorum instantiam duobus instrumentis, vulgo violonis, ad libitum exornata et aucta ».

*des damnés* (Conservatoire, nº 16.114). Les symphonies y sont supprimées. Aussi un prélude d'orgue, indiqué par la seule basse très minutieusement chiffrée, précède-t-il le premier récitatif[1].

Ce n'est pas ce qu'il y a de plus saillant dans les cantates de Carissimi que ces symphonies. Les formules en sont assez monotones, l'intérêt expressif, à quelques exceptions près[2], médiocre, et les enchaînements d'accords qui les composent n'ont pas grand intérêt pour nous. Sans doute les exécutants, tous solistes, ainsi qu'on le verra, prenaient-ils la note pour un canevas qu'ils brodaient de brillantes variations *impromptu*. Jouer à l'improviste sur un thème, c'était alors le triomphe de l'art des instrumentistes.

Aussitôt après, le drame commence. Quelques lignes fixent le lieu de la scène et indiquent sommairement le sujet. Un récitant, *Historicus*, est chargé de cette exposition, indispensable en l'absence des décors, des costumes et de la mimique. Mais ce n'est pas à un unique chanteur que reviendra ce rôle. Très souvent, si la pièce est longue, deux, trois, quatre voix et davantage se partageront la tâche et se feront entendre, toutes les fois que le texte, chose fréquente, deviendra purement narratif. Exceptionnellement dans *Ezéchias*, le récitant est représenté par deux *canti* chantant en duo, soit en canon à la quarte ou à la quinte, soit en tierce note contre note. Enfin, dans les pièces où le chœur tient une place importante, ce chœur, par instants, cessera de parler pour lui-même et viendra raconter les péripéties de l'action[3].

H. QUITTARD.

*(A suivre.)*



# LA SCHOLA

## TRANSFORMATIONS NOUVELLES, NOUVELLES FONDATIONS, LE PROCHAIN EXERCICE DE 1900-1901

Nous sommes heureux d'annoncer à nos sociétaires et amis que la *Schola*, absolument à l'étroit dans son local primitif du 15 de la rue Stanislas, les récents agrandissements dans l'immeuble du 11 de la même rue n'ayant pas donné ce que nous espérions, étant absolument impratiques, l'œuvre a résolu de se transporter dans un local plus approprié et plus considérable où tous les services auront leur place et où elle trouvera sa forme définitive et aussi la possibilité de se développer à son aise, sans avoir à recourir encore à de nouvelles installations. A partir du 15 septembre prochain, la *Schola* se transportera

1. Ce prélude n'est certainement pas de Carissimi, à en juger par les accords employés et leur enchaînement. Il n'y a pas lieu d'être surpris que les maîtres ne se soient pas donné la peine d'écrire eux-mêmes ces préludes. Bien plus tard on continuera à s'en remettre pour cela à l'organiste. Dans beaucoup de ses œuvres, Charpentier, quand il n'a pas employé d'instruments, indique de la sorte qu'à tel endroit l'orgue doit jouer un « couplet » : il précise quelquefois les jeux : « plain jeu, petits jeux, jeux doux, jeux agréables, ... » etc.

2. *La Plainte des damnés*, *Ezéchias*, *Baltasar*.

3. Certains passages de *Jephté*, « Transivit ergo Jephte », « Abiit ergo in montes », et les chœurs, si pittoresquement descriptifs de la tempête dans *Jonas*, « Et praeliabantur venti » et « Tulerunt nautae Jonam ».

donc *269, rue Saint-Jacques,* dans l'immeuble des fondations catholiques anglaises, qui abrita, en dernier lieu, l'école Lacordaire, fondée par le R. P. Didon, et le séminaire Saint-Jacques, succursale du grand séminaire de Saint-Sulpice. Ce n'est pas sans quelque témérité que notre œuvre, toute modeste encore, ose prendre une si lourde charge, mais nous avons toujours compté sur la Providence, et cette fois encore nous espérons en elle pour nous aider dans cette entreprise considérable.

Grâce à un fonds de réserve consenti à l'œuvre par trente souscripteurs amis de la *Schola,* nous sommes du moins à même de faire face à notre loyer, reste à nous de nous ingénier pour lui donner les développements nouveaux susceptibles de lui créer des ressources nouvelles aussi et doubler, si possible, les revenus de l'œuvre; les dépenses elles-mêmes se trouvant doublées. Voici dans leurs grandes lignes quelles sont les créations nouvelles de la *Schola.* Avant de les énumérer, faisons une description aussi claire que possible de notre nouvelle installation. Distinguons d'abord les différents services de l'œuvre, et tout en décrivant l'immeuble, nous y placerons en même temps lesdits services. Trois grandes sections se partageront la *Schola,* ayant chacune à leur tête un directeur de section ayant sous ses ordres un ou plusieurs chefs de service pour la bonne marche de la section. Chaque section sera autonome et aura son budget et sa comptabilité distincte. Il y aura seulement un comptable attaché au comité directeur de l'œuvre, à qui sera soumise chacune des comptabilités de section et qui gérera la comptabilité générale.

*La première section* sera celle de *l'Enseignement,* le directeur sera M. *Vincent d'Indy,* elle comportera l'école de chant liturgique et de musique religieuse, et nous devons bien dire de musique générale, car le développement de la *Schola* a été tel que nous ne pouvons nous borner à l'enseignement purement musical religieux. La classe seule de M. Vincent d'Indy, si florissante, où toute une pléiade de jeunes artistes viennent prendre langue, nous entraîne bien au delà des limites d'une école de chant liturgique. La création, l'an prochain, d'une classe d'orchestre et d'une classe chorale de pure application s'impose. L'important est que nous ne perdions pas de vue la raison même de la *Schola,* c'est-à-dire la propagande par tous les moyens du chant religieux comme source première de tout l'art musical, et, nous irons plus loin, comme seule base logique pour l'édification de l'art général, même le plus moderne. Nous savons en cela confirmer les idées mêmes du maître Vincent d'Indy et répandre ses convictions. Tout art, nous dit-il souvent, qui ne s'appuie pas sur la tradition religieuse est destiné à périr. Toute la genèse de son remarquable cours est là, et nous savons que chargé plus particulièrement de la direction générale de l'enseignement, il est décidé à imposer à tous l'étude du chant grégorien et celle des maîtres de la polyphonie, exigeant sur ces matières des certificats d'examens avant de recevoir l'élève dans des classes supérieures et de tendances plus modernes. La création de la classe d'orchestre ou plutôt d'un orchestre d'amateurs, n'est faite que pour servir de champ d'application pour la formation de chefs d'orchestre et de répétiteurs, et non, comme on pourrait bien le croire, pour donner à l'église des exécutions symphoniques, ce à quoi la *Schola* s'est toujours montrée hostile. Pour la formation de cette classe d'orchestre, un appel sera fait aux étudiants et aux amateurs de tout le

quartier des écoles qui voudraient bien se réunir pour former cette phalange d'exécutants que M. Vincent d'Indy tient à diriger lui-même et chaque semaine, tandis que des élèves, chargés par lui des répétitions partielles de parties, se parferaient ainsi dans l'art de conduire. Il en sera de même de la classe chorale que dirigeait M. Ch. Bordes. Tous les élèves, à quelque classe qu'ils appartiennent, doués ou non de voix, devront y assister. C'est une méthode pratiquée dans tous les conservatoires allemands et dont le résultat est inappréciable. A la classe d'orchestre s'appuiera tout un jeu de classes d'instruments permettant aux jeunes gens et amateurs faisant partie de l'orchestre, de se parfaire dans leurs instruments. On verra plus loin que nos premiers instrumentistes de Paris ont accepté la direction de ces classes, c'est-à-dire que d'ici quelques années l'orchestre de la *Schola Cantorum* comptera, et que, sans quitter l'École même, les élèves pourront étudier les chefs-d'œuvre des maîtres de la polyphonie instrumentale, comme il leur est permis actuellement d'étudier celle des voix.

Une autre création de la *Schola* cette année, celle-là très importante pour les branches de l'enseignement, c'est l'institution de *cours libres pour les jeunes filles*, comme il s'en donne à l'Institut Catholique, et comme semblait en réclamer impérieusement la création un vœu fait par le dernier Congrès de l'enseignement chrétien, où même le nom de la *Schola* fut prononcé comme étant la seule œuvre susceptible de remplir cette lacune. Certes, il en ressortirait un grand bien, car à notre époque, étant donnée la pénurie de ressources dans les paroisses, bien des orgues de province sont tenus par des femmes, et là où il est impossible d'avoir une maîtrise, la directrice du chant dans les confréries devient un vrai maître de chapelle, instruisant les jeunes filles dans le plain-chant et les cantiques, et suppléant souvent avec son chœur de chant au lutrin d'où les chantres sont absents, le recrutement en devenant de plus en plus difficile. En créant des cours libres de musique pour les jeunes filles, la *Schola* répond donc à ces besoins, et nous ne doutons pas qu'elle y trouve même profit. Le local nouveau, assez grand pour tout contenir, et présentant des dispositions très heureuses, permettra aux jeunes filles d'avoir une classe et une salle d'attente qui leur sera spécialement affectée et leur permettra de nullement correspondre avec le reste de l'École.

Nous donnerons plus loin la composition de ces cours et les dames titulaires de chacun d'eux. Mais revenons à la description de chacune de nos sections et à celle de l'immeuble qui les abritera.

*La deuxième section* sera celle de *l'Édition*, le directeur en sera M. *Maurice Goulet*, très expert dans la question d'édition musicale, et qui aura sous ses ordres trois chefs de service : 1° M. Petit, comme directeur du bureau de la vente ; 2° M. Minet, comme contremaître graveur de l'atelier d'apprentis graveurs de la *Schola*, et 3° M. X., comme contremaître-chef d'une imprimerie lithographique qui viendra prochainement compléter les moyens d'action d'une édition musicale complète et qui, elle aussi, trouverait gîte dans la future *Schola*. Ainsi établie, la seconde section de notre œuvre vivant de sa vie propre, ayant à sa tête un homme de métier chargé de la direction de cette seule branche de notre œuvre, ne peut donner que de précieux résultats et prospérer. Son premier soin serait de mettre au jour les nombreux numéros de nos

diverses collections, gravés pour la plupart, et non encore parus faute d'un correcteur d'épreuves. C'est ainsi que la troisième année de l'*Anthologie*, messe et motets, est *presque entièrement gravée* et qu'un trimestre seul a paru depuis plus d'un an ! Il en est de même du *Répertoire moderne* dont nombre de pièces sont *gravées* et même *tirées* sans qu'on ait eu le loisir de les envoyer encore aux souscripteurs. Quant aux *Concerts spirituels*, plus de 200 pages sont sur pied, n'attendant que les corrections, et nous n'arrivons actuellement qu'à publier péniblement les deux premiers fascicules. Et nous ne parlons pas du *Chant populaire*, qu'il importerait de développer à l'excès.

*Quant à la troisième et dernière section*, elle comporte *la Propagande*, c'est-à-dire le groupement de tous les moyens d'action susceptibles de porter au dehors les idées de la *Schola* et les faire valoir. M. Ch. Bordes en sera le directeur. Son premier moyen d'action serait la *Tribune de Saint-Gervais*, notre bulletin périodique, auquel on tâcherait de donner encore plus de développement, surtout au point de vue pratique, sous forme d'un supplément de huit pages encarté dans le numéro actuel, et à laquelle sera attaché un secrétaire de rédaction particulier. En second lieu, viendrait s'ajouter la propagande par *l'exécution*, dont les Chanteurs de Saint-Gervais ont eu, jusqu'à ce jour, le monopole. La vaillante société, qui trouverait également rue Saint-Jacques une salle pour ses répétitions, son secrétariat et sa bibliothèque, serait définitivement rattachée à cette section de la *Schola*, tout en gardant son organisation actuelle et son autonomie. A ce puissant moyen de propagande par l'exécution viendraient s'ajouter d'autres groupes musicaux moins considérables et des individualités toutes dévouées à l'idée de l'œuvre, qui, envoyées par elle en province et à l'étranger, iraient porter sa parole et divulguer la belle musique religieuse et classique dont les éléments leur seront fournis par la *Schola* elle-même. Tels les *Scholæ Cantores*, réunion de ces jeunes artistes élèves de l'école, s'étant fait une spécialité des œuvres immortelles des maîtres du XVII[e] siècle, la plupart inconnues de nous, artistes dont le désintéressement égale le talent, toujours prêts pour bien faire, et qui, bien des fois déjà, ont accompagné comme solistes les Chanteurs de Saint-Gervais dans leurs tournées et auxquels s'ajoutent des solistes connus toujours dévoués à l'œuvre. Je citerai, pour ne citer qu'un nom, M[lle] Eléonore Blanc, si appréciée de tous. En troisième lieu viendrait s'ajouter la propagande par *la parole*, c'est-à-dire par sermons ou conférences, agissant séparément à l'église ou dans des salles, avec ou sans le concours d'exécutants vocaux, chœurs ou solistes.

La mise en œuvre de tous ces moyens imposerait la création d'une véritable *Agence de concert* à laquelle il ne répugne nullement à la *Schola* de s'associer. Car tout artiste ou tout groupe d'artistes envoyés par elle, outre qu'il leur serait imposé des qualités de tenue, ne devront chanter ou exécuter que *les œuvres préconisées par la Société*. Chaque artiste ou société d'artistes aura son dossier, son compte d'affaires et la liste des œuvres à soumettre au comité supérieur, qu'il devra produire sur ses programmes, après les avoir fait dûment accepter par ce comité. Toute œuvre provinciale, toute société philarmonique désireuse de faire entendre en sa ville un artiste préconisé par le bureau de la *Schola*, recevra, en même temps que le nom de l'artiste, le pro-

gramme de cet artiste choisi parmi la liste des œuvres admises au répertoire de la Société. Un prospectus spécial sera du reste publié dès l'installation de la section III, et envoyé en province à toutes personnes connues pour s'occuper de l'organisation de concerts locaux. Nous publierons plus loin la liste des artistes ayant déjà adhéré à notre section et nous ayant promis leur concours à des conditions que nous tenons à la disposition des personnes désireuses de monter des concerts pendant la saison prochaine.

Maintenant que nous avons énoncé nos trois sections, décrivons le local qui est appelé à les contenir.

L'immeuble de la rue Saint-Jacques où va s'installer la *Schola*, comprend un grand corps de bâtiment haut de trois étages, entre deux cours, ancienne chapelle du prieuré des Bénédictins anglais du XVIIIe siècle, transformée en maison d'habitation, et de deux grands corps de logis en retour d'équerre sur ce bâtiment, haut de quatre étages, et donnant sur les cours intérieures de l'immeuble. L'un de ces bâtiments est une magnifique construction du XVIIIe siècle dont le grand salon du rez-de-chaussée, avec ses boiseries anciennes, ses cinq fenêtres et ses hauts lambris de plus de cinq mètres de haut est très remarquable. La propriété a environ 2500 mètres de superficie. Le grand corps de logis de l'ancienne chapelle et l'aile droite forment la *Schola* proprement dite ; quant au bâtiment de l'aile gauche, il abritera la maison de famille dont nous n'avons pas encore parlé. Un escalier monumental avec rampe en fer forgé dessert à la fois les appartements de l'aile droite et les étages pratiqués dans l'ancienne chapelle. Dans le rez-de-chaussée de ce bâtiment trouvent place un grand bureau d'édition de 9 mètres sur 8, à six fenêtres, deux vestibules, l'un à gauche pour la maison de famille, et l'autre à droite pour la *Schola*. A droite de ce vestibule se trouvent les offices et cuisine, avec courette sur laquelle donne une petite pièce de service. A la suite de cette pièce, et derrière l'escalier, se trouve une belle salle réservée comme salle d'attente pour les jeunes filles, correspondant avec le grand salon dont nous parlions tout à l'heure, donnant sur le jardin et particulièrement affecté aux cours de dames et aux conférences mixtes à des jours prescrits.

Le premier étage du bâtiment de l'ancienne chapelle sera réservé à l'administration, il comprend quatre bureaux dont un est agencé en bibliothèque, les trois autres renferment la direction de chacune de nos sections énumérées ci-dessus. Au fond du couloir se trouve la chapelle tout agencée, assez réduite, mais très bien ornée et disposée; la chapelle a deux entrées, l'une sur la *Schola*, l'autre sur la *maison de famille*, ce qui est de la plus grande utilité. Il y a en outre dans l'escalier, en une sorte d'entresol, un petit appartement complet réservé à l'administrateur de l'École ou chef de service de la section I, appartement particulièrement bien disposé pour la surveillance et d'un accès facile à tous. Le second étage du grand bâtiment comportait six grandes pièces réunies par un large couloir, nous en faisons actuellement une grande salle d'exercice de près de 20 mètres de long sur 8 de large pour y mettre notre orgue de Cavaillé-Coll et notre estrade d'orchestre. La pièce du fond serait réservée comme foyer; quant à la salle, elle pourrait contenir environ deux cents personnes, ce qui nous sera bien précieux pour un examen public et nos conférences mensuelles. Le troisième étage du

même bâtiment comporte sept chambres et un très large couloir; ces sept chambres forment sept classes d'instruments. Quant aux autres étages de l'aile droite, ils constituent plusieurs appartements réservés au directeur, au personnel et à la domesticité. Il s'y trouve aussi quelques chambres isolées qui peuvent également servir à des classes partielles.

La maison de famille comporte, elle, toute l'aile gauche, c'est-à-dire un rez-de-chaussée et quatre étages en tout, en dehors des salles de travail, d'un vestibule et du parloir, *vingt-quatre chambres*. Quant aux cours, elles se divisent en 1° une cour d'entrée fort vaste donnant sur la rue et à laquelle on accède de la rue par une porte charretière généralement close et une porterie qui à elle seule forme un petit bâtiment d'un étage contenant, en dehors de la loge et du premier étage, deux pièces formant petit logement d'employé. Il y a en outre au fond de cette cour, à droite, un petit bâtiment long formant une salle unique, qui sera consacrée à la salle d'attente des élèves hommes, auxquels il ne sera permis d'entrer dans la *Schola* qu'aux heures de cours. Les cours intérieures, elles, se divisent en trois sections : une grande cour sablée au pied de la maison de famille, avec préau couvert, et qui sera réservée aux enfants internes et externes, une avenue centrale plantée de jolis arbres et, à droite, un petit jardin devant le perron du grand salon avec cour sablée derrière. Au fond de ces cours, le long des immeubles voisins, se trouvent six grandes classes très claires édifiées autrefois pour faire des classes d'école et où nous installerons les classes de la maîtrise, étude et classe de musique, atelier de gravure et imprimerie lithographique. Ainsi se trouveraient réunis en un seul faisceau, dans un local absolument indépendant, avec une porterie unique, tous les services de la *Schola*. Certes, nous ne pouvions mieux trouver, nous installer plus confortablement et plus grandement. C'est, nous l'espérons bien, notre installation définitive. Mais ceci ne se fait pas sans de gros sacrifices et des charges lourdes, très lourdes. Nous ne voulons pas ici nous dolenter ni mendier nos souscripteurs et abonnés, mais nous ne saurions trop les intéresser au sort de leur œuvre et leur demander de faire tout ce qui sera en leur pouvoir de faire pour nous envoyer des élèves, nous trouver des abonnés nouveaux, nous faire venir des artistes chez eux pour telle ou telle œuvre locale. En cela ils seconderont les efforts de la *Schola* et l'aideront à se maintenir dans une situation qui sera, j'en suis sûr, favorable, si nous voyons les développements acquis cette année. Depuis trois ans, la *Schola* s'est accrue en ressources d'un tiers environ, sans pouvoir thésauriser. Forte de ses collaborateurs précieux pour l'École, de sa magnifique collection de chant religieux qui comporte actuellement plus de deux mille planches de gravure, des concours de ses artistes pour sa propagande extérieure, qu'il lui soit permis de compter sur ses adhérents pour l'aider à se développer encore. Avec les plus petits ruisseaux, la nature fait de grands fleuves, nous ne négligeons donc pas les petits ruisseaux ; qu'ils viennent à nous, même les plus modestes, grâce à eux nous ferons le grand fleuve où doit venir se désaltérer toute la jeune génération musicale que fortifieront les belles œuvres des anciens et la courageuse initiative de leurs pairs. Voici le programme des études pour l'exercice 1900-1901.

*Les Secrétaires.*

# SCHOLA CANTORUM

## SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE ET CLASSIQUE

(fondée en juin 1894)

**Siège social : 269, rue Saint-Jacques, PARIS**

---

### COMITÉ DIRECTEUR :

M. ALEXANDRE GUILMANT ✱ ✱, chevalier de la Légion d'honneur, compositeur de musique, organiste de la Trinité, professeur d'orgue au Conservatoire et à la *Schola Cantorum*, *Président*.

M. BOURGAULT-DUCOUDRAY ✱ Ⓘ, chevalier de la Légion d'honneur, compositeur de musique, professeur d'Histoire de la musique au Conservatoire, *Vice-Président*.

M. VINCENT D'INDY ✱ Ⓘ, chevalier de la Légion d'honneur, compositeur de musique, professeur de haute composition à la *Schola Cantorum*, *Directeur de l'Ecole*.

M. F. DE LA TOMBELLE Ⓘ, compositeur de musique, professeur à la *Schola Cantorum*.

M. ANDRÉ PIRRO, agrégé ès lettres, publiciste musicographe.

M. CH. BORDES, compositeur de musique, directeur-fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais, fondateur de la *Schola Cantorum*, *Secrétaire*.

G. DE BOISJOSLIN, publiciste, maître de chapelle, *Secrétaire*.

---

### PREMIÈRE SECTION DE L'ŒUVRE

## ENSEIGNEMENT

## ÉCOLE DE CHANT LITURGIQUE, DE MUSIQUE RELIGIEUSE ET CLASSIQUE

*(agrégée à l'Institut Catholique de Paris)*

Directeur de la Section et de l'Ecole : M. VINCENT D'INDY.
Administrateur chargé de la surveillance des élèves : M. X.

### ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

#### COURS MIXTES

*Musicologie médiévale* : M. PIERRE AUBRY, licencié ès lettres et licencié en droit, archiviste paléographe. (Les cours ont lieu à l'Institut Catholique, 19, rue d'Assas.)
*Histoire de la musique* : M. MICHEL BRENET, publiciste.
*Esthétique musicale* : M. ANDRÉ PIRRO, licencié ès lettres.

#### COURS POUR LES JEUNES GENS

*Contrepoint, fugue et haute composition* : M. VINCENT D'INDY, compositeur de musique.
*Orgue et improvisation* : M. ALEX. GUILMANT, organiste de la Trinité.
*Interprétation, rythme et déclamation lyrique* : M. CH. BORDES, directeur des Chanteurs de Saint-Gervais.
*Accompagnement et lecture au piano et ensemble instrumental* : M. L. DE SERRES, compositeur de musique.
*Piano* (classe supérieure) : M. I. ALBENIZ, compositeur de musique.
*Harmonie* (classe supérieure) : M. F. DE LA TOMBELLE, compositeur de musique.

### ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE

*Contrepoint élémentaire* : M. PIERRE DE BREVILLE, compositeur de musique.
*Préparation au cours théorique de haute composition* : M. AUG. SERIEYX.
*Harmonie élémentaire* : M. LÉON SAINT-REQUIER.
*Orgue élémentaire* : M. ABEL DECAUX.
*Piano élémentaire* : M. GABRIEL GROVLEZ.
*Chant* (pose et gymnastique de la voix) : M. EMILE ENGEL.

*Solfège du plain-chant* : M. Drées.
*Solfège instrumental et vocal* : M. J. Gravollet.

## APPLICATION

Classe chorale de Plain-Chant et d'Ensemble, sous la direction de M. Ch. Bordes.
Classe d'Orchestre, composée d'élèves et d'amateurs sous la direction de M. Vincent d'Indy.

*Classes de perfectionnement rattachées à la classe d'orchestre*

*Flûte*. Professeur : M. Barrère, Flûte solo des Concerts Colonne.
*Hautbois*. Professeur : M. Bleuzet, Hautbois solo des Concerts Colonne.
*Clarinette*. Professeur : M. Mimart, de la Société des Concerts du Conservatoire.
*Basson*. Professeur : M. Letellier.
*Cor*. Professeur : M. Reine.
*Trompette*. Professeur : M. Petit, Trompette solo des Concerts Colonne.
*Trombone*. Professeur : M. Barthélemy.
*Instruments à six pistons*. Professeur : M. Sax, facteur d'instruments.
*Violon*. Professeur : M. Parent, des Concerts Lamoureux.
*Alto*. Professeur : M. Cassadessus.
*Violoncelle*. Professeur : M. Dressen, des Concerts Lamoureux.
*Contrebasse*. Professeur : M. Nanny.

## Cours libres pour les jeunes filles

ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

*Musicologie médiévale* : M. Pierre Aubry.
*Histoire de la musique* : M. Michel Brenet. } cours mixtes (voir ci-dessus.)
*Haute composition* : M. Vincent d'Indy.
*Interprétation vocale et Déclamation lyrique* : Mme Jeanne Raunay.
*Piano* (classe supérieure) : M. Albeniz.
*Harmonie, Contrepoint et Fugue* : Mme Jossic-Joeger, Grand-Prix d'harmonie et fugue du Conservatoire.

ENSEIGNEMENT ÉLÉMENTAIRE

*Plain-Chant*, solmisation et interprétation : Mme X.
*Chant* (pose et gymnastique de la voix), 2 classes : Mlle Eléonore Blanc, premier prix de chant du Conservatoire, et Mlle Joly de La Mare.
*Orgue et Harmonium* : Mlle Prestat, premier prix d'orgue du Conservatoire.
*Piano élémentaire* : Mme Zeiger de Saint-Marc.
*Solfège* instrumental et vocal : Mme Eme Rousseau.

## Maîtrise d'enfants chanteurs

Directeur : M. l'abbé SOULIÉ

*Solfège élémentaire* : Mme Eme Rousseau.
*Orgue élémentaire* : M. Louis Doucet.
*Piano élémentaire* : M. Amédée Raffat.
*Chant* (pose et gymnastique de la voix) : Mme Jumel.
*Violon* : M. Fridrich.
*Etudes pédagogiques* : M. l'abbé Soulié.

---

## MAISON DE FAMILLE

La Maison de famille de la *Schola Cantorum* se divise en deux sections :

1° Maison de famille spéciale aux ecclésiastiques et Maîtrise d'enfants donnant le coucher et les repas.

2° Maison de famille pour jeunes gens laïques, avec ou sans les repas.

### I. — Maison de famille pour ecclésiastiques

Supérieur : M. l'abbé Soulié, Directeur de la Maîtrise de la *Schola Cantorum*.

Cette section de notre Maison de famille installée au troisième étage de notre *Schola* (aile droite) est spécialement affectée aux prêtres que veulent bien nous envoyer NN. SS. les Évêques, vivant en communauté à l'ombre de notre Maîtrise et sous la direction d'un même Supérieur. Cette catégorie d'élèves seront nourris à la *Schola* et une salle à manger spéciale leur sera affectée. Ils seront astreints à un règlement particulier.

Le prix de la pension est de ***1000 francs*** pour les huit mois d'exercice, donnant droit à une réduction de ***100 francs*** sur le prix des cours, soit ***1200 francs*** en tout.

Quant aux enfants, le prix de la pension est de ***800 francs***, donnant également droit à la réduction de boursiers pour les cours, soit ***1000 francs*** en tout.

### II. — Maison de famille pour les laïques

Cette section sera réservée aux seuls élèves adultes, laïques ou ecclésiastiques, logés dans un bâtiment absolument indépendant (aile gauche de l'immeuble) constituant la maison de famille proprement dite. Un règlement intérieur sera imposé, moins sévère que celui des élèves ecclésiastiques, il sera conçu néanmoins pour donner des garanties aux familles, qui pourront toujours en exiger une observance plus étroite.

Le prix des chambres variera selon les classes et le confortable; il sera de ***25, 30*** et ***35 francs*** par mois. Une installation complète à air chaud chauffant tous les bâtiments, il sera demandé aux élèves ***5 francs*** par mois en plus pendant les mois d'hiver.

Nous publierons dans notre prochain numéro les programmes de nos deux autres sections de l'*Édition* et de la *Propagande*.

### PRIX DES COURS

Pour tous les cours, ***300 francs***; pour un seul cours, ***50 francs*** par mois. (Les trimestres et les mois se payent d'avance.)

Il est accordé des bourses de ***200 francs*** aux élèves ecclésiastiques fréquentant la Maison de famille. Pour les enfants internes, la pension complète est de ***800 francs***.

---

## Règlement concernant l'admission aux classes de l'École

Pour être reçu à la classe de composition de *M. V. d'Indy* comme élève actif admis à la correction des devoirs, il faut : 1° Avoir un diplôme de plain-chant; 2° avoir un diplôme de contrepoint; 3° avoir assisté assidûment à la classe de préparation au cours théorique de composition fait par *M. Serieyx*. La classe de composition de M. d'Indy ne commençant qn'en janvier, les élèves aspirants auront dû suivre les classes indiquées ci-dessus et avoir satisfait à l'examen trimestriel de janvier, institué à cet effet.

Pour être admis aux classes supérieures d'orgue et de piano, il faut avoir un diplôme de sortie des cours élémentaires des mêmes instruments ou surmonter victorieusement les épreuves de l'examen d'admission à ces classes, institué au début de l'année, c'est-à-dire en novembre. Il ne pourra être statué sur l'admission définitive de l'élève qu'à l'examen de janvier, qui est obligatoire.

Pour être admis au cours d'interprétation vocale et de déclamation lyrique, il faut produire un diplôme de solfège et un diplôme de la classe de chant ou être admis aux épreuves du concours d'entrée.

Pour être admis à la classe d'orchestre, il faut subir un examen préalable ou présenter un certificat d'aptitude délivré par le maître de son instrument chargé de la

classe de perfectionnement. Ce certificat sera de premier ou de deuxième degré selon que l'élève devra ou non suivre ladite classe tout en faisant de l'application à l'orchestre.

Pour faire partie à la classe d'accompagnement et d'ensemble, il faudra avoir un diplôme d'harmonie ou subir un examen d'entrée sur cette matière.

Les élèves instrumentistes devront faire partie de la classe d'orchestre. Les pianistes et organistes devront fournir un diplôme des classes élémentaires de ces instruments ou subir l'examen d'admission.

Pour être admis de la classe de contrepoint, il faudra produire un diplôme de la classe d'harmonie élémentaire et un diplôme de solmisation du plain-chant.

Pour faire partie des classes d'instruments d'orchestre, il faut être inscrit comme membre aspirant ou titulaire de la classe d'orchestre, être admis à la classe chorale (même sans voix) et justifier des principes élémentaires d'harmonie.

### RÈGLEMENT INTÉRIEUR

En dehors des heures prescrites pour les classes, aucun élève ne sera admis dans l'intérieur de la *Schola*. Les élèves devront se tenir dans la salle d'attente située dans la première cour ou dans cette cour même. Il leur sera permis d'y fumer. Il ne sera fait d'exception que pour les élèves qui auraient à travailler à la bibliothèque ou qui auraient des heures prescrites par un horaire pour les études du pédalier ou du grand orgue.

M. l'Administrateur surveillant de l'École sera chargé d'appliquer ce règlement.

*Le Directeur de la Section I de la Schola,*
*Directeur de l'École,*

V. D'INDY



# LES PROSES

## L'ASSOMPTION

L'Église, qui n'a jamais vu dans la mort que la naissance de l'âme à la vie éternelle et a manifesté cette pensée en appelant *dies natalis* le jour où nous mourons, a quelquefois aussi dénommé *assumptio* le jour de la mort d'un saint, parce que c'est alors que son âme bienheureuse est enlevée au ciel. Ordéric Vital nous parle ainsi de l'*Assumptio sancti Joannis Apostoli et Evangeliste*, mais c'est surtout la Vierge Marie, dont cette dénomination évoque le souvenir, et c'est à elle que nous la trouvons au Moyen-Age le plus fréquemment appliquée.

Il s'agissait donc de chanter la Vierge enlevée au ciel après que ses yeux se furent clos à la lumière. Dès Notker, nous trouvons une prose pour cette fête et nous la publions.

La prose qui débute par ces mots : *Congaudent Angelorum chori*, est attribuée à Notker par le Père Schubiger, qui appuie cette attribution sur le célèbre texte d'Ekkehard, sur le *Rythmus* de saint Othmar, enfin sur une phrase de Godeschak, rapportée par Gerbert[1] : *Domnus Notkerus de Apostolis... Ille de assumtione sanctæ Mariæ* Congaudent angelorum *fecit*.

1. *De Cantu*, II, c. 1, p. 27, en note.

La prose est d'ailleurs fort belle et d'une structure régulière qui est bien conforme au type notkérien; le système des clausules s'y développe à merveille et la symétrie est parfaite entre les deux membres de phrase. Il y a une entrée et une finale qui restent en dehors du système. Mais dans l'intérieur de la strophe, c'est-à-dire de la réunion de deux clausules, il serait facile de montrer combien le parallélisme est absolu, en ce sens que non seulement le nombre de syllabes est identique, mais que ces syllabes peuvent se grouper plus rigoureusement encore que ne l'a fait M. Chevalier, quand il a publié ce texte dans son volume de poésie liturgique. Nous laisserons ce soin au lecteur et nous nous contenterons ici de remarquer ce parallélisme dans l'accentuation des fins de clausule : les deux clausules d'une même strophe, dans cette prose, ont leur cadence finale semblablement accentuée.

| | PREMIÈRE CLAUSULE | DEUXIÈME CLAUSULE |
|---|---|---|
| Str. 1 | commixti-óne génuit | mundum cru-óre médicat |
| 2 | conspi-cátur príncipem | ma-míllas prébuit |
| 3 | máter créditur | co-gnóscunt fámulos. |
| 4 | sanc-tíssimi córporis | spíritum génuit |
| 5 | con-célebrat méntibus | angelis éleuat |
| 6 | mártyres prédicant | casti-mónia emulans |
| 7 | car-mínibus uénerans | im-plorans Mária |

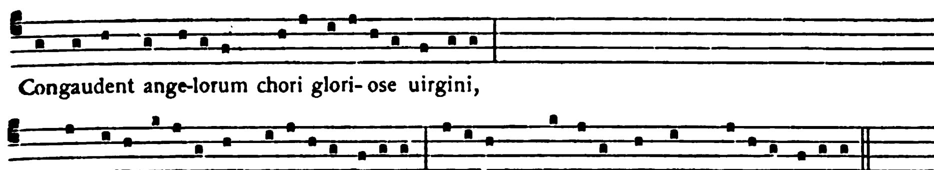
Il y a, en effet, une étude intéressante à faire sur les cadences finales des clausules notkériennes et sans doute la ferons-nous quelque jour. Ce que nous pouvons dire ici, c'est qu'il semble bien, dès maintenant, que d'une façon générale dans les deux clausules d'une même strophe les derniers mots présentent une disposition identique de leurs accents. Il y a, certes, des exceptions, et dans les quarante proses notkériennes que nous avons étudiées à ce point de vue, nous avons remarqué en moyenne une irrégularité pour chaque pièce. Jusqu'ici, ce souci du parallélisme des accents semble propre aux proses de Notker, nous ne le rencontrons pas au même degré dans les poètes liturgiques qui ont usé de la clausule, et sans doute aurons-nous dans cette observation un élément de critique intrinsèque pour déterminer l'authenticité des proses de Notker.

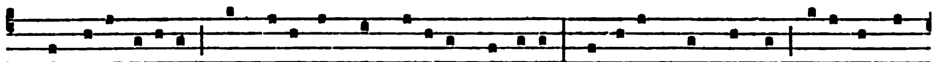
Revenons à notre prose.

I. Son attribution à Notker repose sur le *Rythmus* de saint Othmar et un texte de Godeschalk.

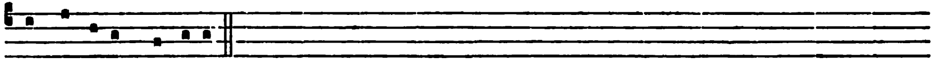
II. Elle est conservée, indépendamment des manuscrits sangalliens, dans les manuscrits de Venise, Vérone, Paris, Leipzig, etc.

III. Cf. U. Chevallier, *Rep. hymnol.* (n. 3783), pour la liste des missels et des éditions où elle se rencontre.

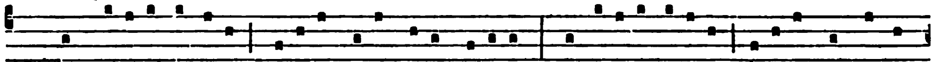




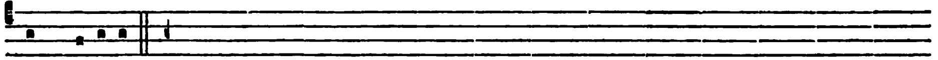
2. Nam ipsa letatur, quod celi iam conspica-tur principem, In terris cui quondam sugendas uir-



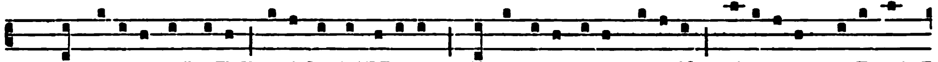
go mamillas prebu-it.



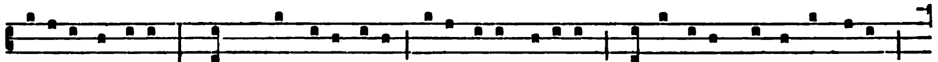
3. Quam celebris angelis Ma-ri-a Ihesu mater creditur, Qui fi-li-i illi-us debi-tos se cognos-



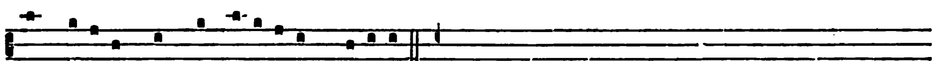
cunt famulos.



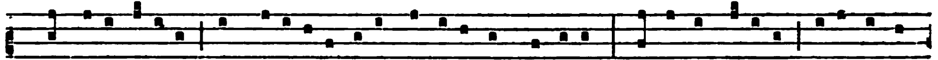
4. Qua glori-a in celis ista uirgo coli-tur, que domino ce-li prebu-it hospici-um su-i san-



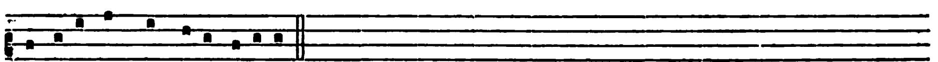
ctissimi corporis. Quam splendida polo stella maris ru-ti-lat, que omni-um lumen astrorum



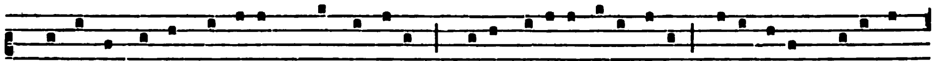
et hominum atque spi-ritu-um genu-it.



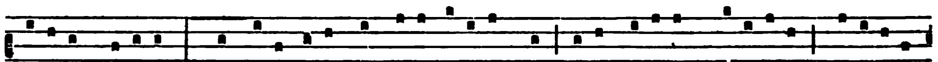
5. Te, ce-li regina, hec plebicu-la pi-is concelebrat mentibus; Te cantu melodo super ethe-



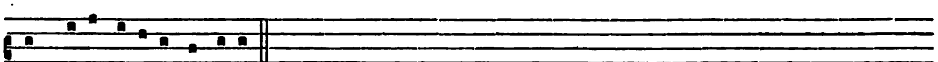
ra una cum ange-lis e-leuat.



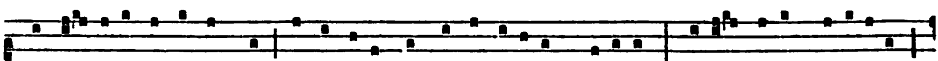
6. Te, libri, Virgo, concinunt prophe-tarum, chorus iubi-lat sacerdotum, aposto-li Christique



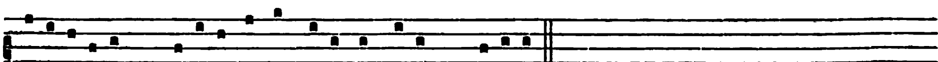
martyres predicant; Te plebis sexus sequi-tur utri-usque, uitam di-ligens uirginalem, ce-lico-las



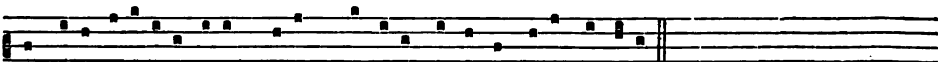
in castimoni-a emulans.



7. Eccle-si-a ergo cuncta te cordibus teque carminibus uenerans, Ti-bi su-am manifestat



deuo-ti-onem, preca-tu te supplici implorans, Ma-ri-a.



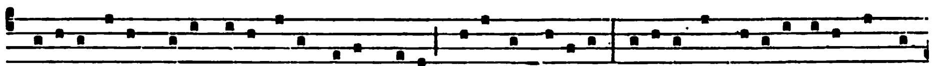
Vt sibi auxi-li-o circa Christum dominum esse digne-ris per euum.

Plus tard, à une époque qu'il est assez délicat de déterminer, mais que nous croyons avec les précédents éditeurs pouvoir fixer au Xe ou au XIe siècle, nous trouvons une autre prose de l'Assomption. Elle est anonyme et commence par ces mots : *A rea uirga*; le début même diffère selon les manuscrits qui portent les uns *Arida uirga*, les autres *Area uirga*, mais M. Chevalier adopte *A rea uirga*. Cette prose est loin de présenter la même régularité dans sa structure strophique que la précédente, mais sa mélodie, toute en 7e mode, se déroule avec une belle ordonnance et un très heureux sentiment artistique et religieux. Le manuscrit que nous avons suivi, qui est de la bibliothèque de Saint-Thomas de Leipzig, donne une finale en 5e mode à cette prose; il y a là, certainement, une anomalie que nous pouvons corriger. Cette correction est facile à trouver : il faudrait seulement chercher la version des autres manuscrits.

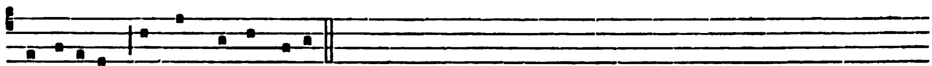
I. Cette prose est vraisemblablement du Xe ou du XIe siècle.

II. Elle est conservée en de nombreux manuscrits, nous avons suivi la version d'un manuscrit du XIe siècle de Leipzig.

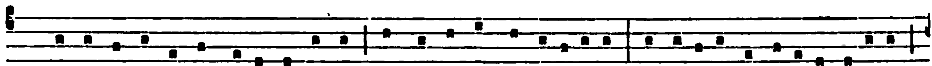
III. Elle figure au répertoire d'U. Chevalier (n. 16) avec la liste de ses éditions.



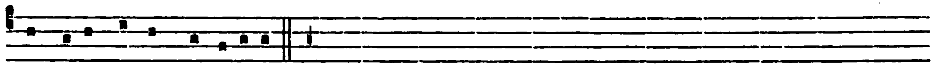
1. Are-a uirga prime matris Eue florens rosa processit Mari-a. Oritur ut Luci-fer inter astra



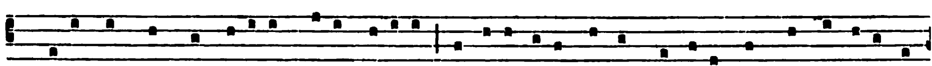
ethe-re-a, perpulchra ut luna.



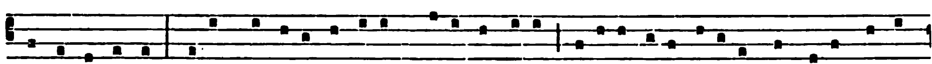
2. Fragrescit ultra omni- a balsama, pigmenta et thimi- amata; Purpure-a ut ui-ola, roscida



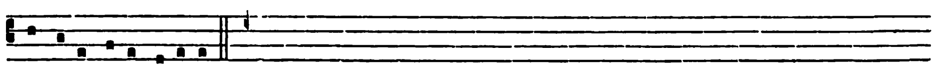
ut rosa, candens ut li-li- a.



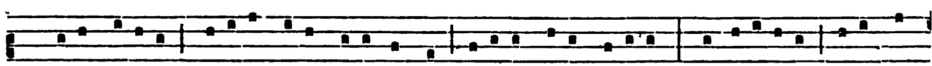
3. Patris summi quem elegit proles de- ica, ut assumeret carnem sacrosanctam ex uirginis car-



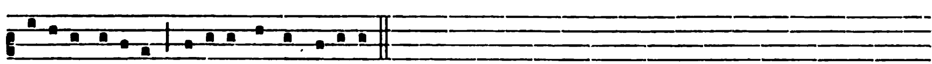
ne incorrupta. Celsus nunti-at angelus noua gaudi-a, e-terni regis exortum in terra matrem-



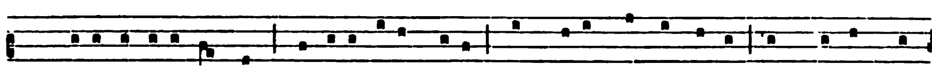
que e-ius i-ta salu-tat :



4. « Aue, Mari- a, domini me-i mater alma, ce-li-ca plena grati- a; Tu benedicta regem in



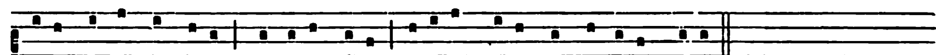
secu-la pa-ri- es, effecta orbis regina. »



5. « Fecunda ergo, inquit, quomodo esse que-am, cum uirum non agnoscam, ex quo sum na-



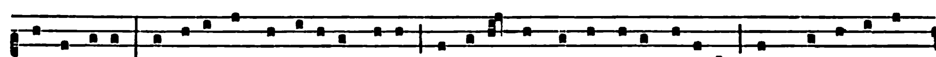
ta, sed semper permanens uirgo pudi-ca? — Ne time-as, respondit angelus, sanctum Pneuma



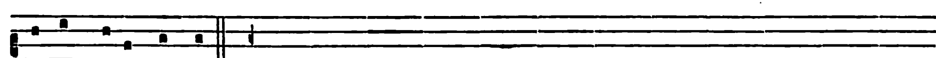
descendet in te, casta, quo fecundata pari- es De-um et hominem una. »



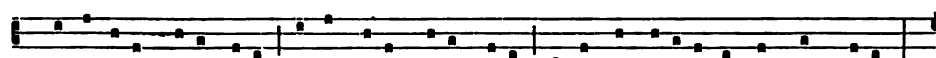
**6.** O uere sancta atque amanda, ex qua est orta redempti-o nostra, salus quoque mundi ue-



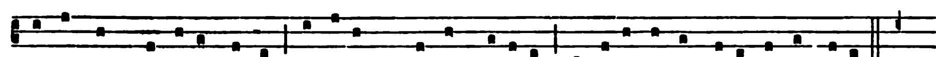
raque uita! O De-i nostri genitrix pi-a, susci-pe nostra hac di-e precata, in qua es assump-



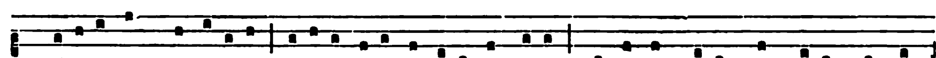
ta ad ce-li claustra!



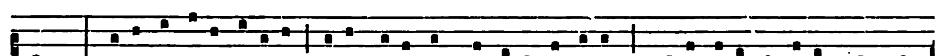
**7.** Tu es enim patris cara, tu es Ihesus mater bona, tu sancti spiri-tus es templum facta;



Tu es pulchra De-i sponsa, tu regem Christum eni-xa, domina es in ce-lo et in terra.



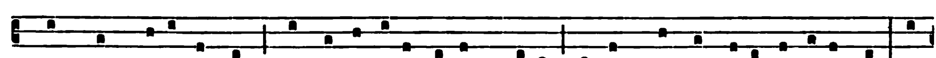
**8.** Hodi-e namque curi-e celestis tibi obui-a agmina te assumpserunt ad palaci-a stel-



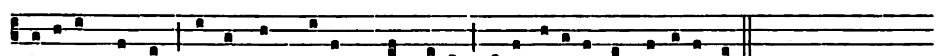
la-ta; Ihesus et ipse festiuus tibi matri cum ange-lis occurrens, sede paterna secum locauit



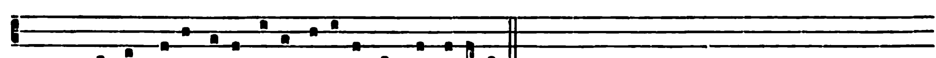
in secla.



**9.** Iam cum De-o regnans, nostra excusa clemens ma-la, poscens cuncta bona, o benigna. Me-



di-atrix nostra, que es post De-um spes so-la, tu-o fi-li-o nos representa.



**Finale.** Vt in poli aula le-ti iubi-lemus, Alle-luia.

Aux fêtes de la Vierge, enfin, on chantait très fréquemment une prose anonyme et célèbre dont voici la première strophe :

> Verbum bonum et suaue
> personemus illud Aue
> per quod Christi fit conclaue
>     uirgo, mater, filia.

Nous n'insisterons pas sur cette prose, qui est fort répandue et dont les *Variæ Preces* nous donnent un texte excellent, auquel nous engageons le lec-

teur à se reporter. Si nous la mentionnons, c'est pour rappeler ici une curiosité de l'histoire littéraire et musicale. On se souviendra que précédemment, à propos du *Letabundus*, nous avons, dans cette même revue, publié des imitations, une traduction en langue romane et une parodie qui en avaient été faites. Une fois de plus nous voyons avec la prose *Verbum bonum* que non seulement on mettait des poèmes étrangers au culte sur des airs sacrés, mais qu'on les appliquait à des buts profanes en conservant une partie de leurs paroles ou même en se bornant à en changer quelques-unes.

Voici cette parodie :

Vinum bonum et suaue
bonis bonum, prauis praue,
cunctis dulcis sapor, aue
mundana leticia.

Aue, felix creatura
quam produxit uitis pura,
omnis mensa fit secura
in tua presencia.

Aue, color uini clari
aue, sapor sine pari
tua nos inebriari
digneris potencia.

Aue, placens in colore ;
Aue, fragrans in odore ;
Aue, sapidum in ore,
dulcis lingue uinculum.

Aue, sospes in molestis,
in gulosis mala pestis,
post amissionem uestis
sequitur patibulum.

Monacorum grex deuotus
omnis ordo, mundus totus,
bibunt adequales potus
et nunc et in seculum.

Felix uenter quem intrabis,
felix lingua quam rigabis,
felix os quod, tu, lauabis
et beata labia.

Supplicamus, hic abunda
per te mensa fit facunda,
et nos cum uoce iocunda
deducamus gaudia [1].

Le Moyen-Age savait être gai, et si quelque érudit à la plume légère écrivait un jour l'histoire du rire à travers les âges, il aurait tort d'oublier ces chansons qui faisaient la joie d'un siècle et que chantaient tous ceux qui buvaient, *monacorum grex deuotus, omnis ordo, mundus totus*.

Cette parodie d'une prose célèbre nous en rappelle une autre qui est, celle-

1. F. Ansess., *Anzeiger fur Kunde des deutchs. Mittelalten*, t. II, p. 190.

là, du XVIe siècle, du temps de la Réforme, et qui fut faite sur le psaume CXIII; elle commence ainsi :

> In exitu Landgrauii de Hassia : domus Saxonum de populo barbaro;
> Facta est Sueuia sanctificatio eius, ciuitates Imperii potestas eius [1].

Mais, encore une fois, ces parodies, manifestations de la gaîté populaire, n'étaient pas pour inquiéter l'Eglise, qui les écoutait d'une oreille indulgente et les tolérait volontiers. La tristesse des hérésiarques était plus dangereuse que le rire d'une foule, et tel qui chantait le vin dans un bon repas au sortir du saint office n'était peut-être pas le dernier à prendre sa part à la psalmodie des heures, ne fût-ce que pour remercier le ciel qui lui donnait d'aussi douces jouissances. Quant à nous, nous aimons ces poésies joyeuses, car elles découvrent un coin du passé que l'histoire ne nous montre pas toujours.

PIERRE AUBRY.



# DIX ANS D'ACTION MUSICALE

*(Suite)*

---

## VII. — HISTORIQUE DE LA FONDATION DE LA « SCHOLA CANTORUM »

La situation des Chanteurs de Saint-Gervais solidement établie en tant que société d'exécution artistique, Ch. Bordes songea à développer en province l'action qu'il avait entreprise; il voulut lui donner une forme de propagande féconde dans le but de faire instituer, par d'autres et dans des milieux et des centres différents, ce qu'il avait créé avec tant de bonheur à Paris. Pour y atteindre, il fallait réveiller les maîtrises de leur torpeur, donner une direction aux bonnes volontés latentes dans les séminaires, faire surgir des initiatives chez des amateurs ou des professionnels qui, piqués de la tarentule, créeraient à leur tour des sociétés d'exécution dans le genre de celle des Chanteurs, chantant leur répertoire et le faisant apprécier et aimer; de la sorte devaient se réaliser peu à peu les réformes que Ch. Bordes jugeait comme absolument impossibles à imposer à Paris où *toutes les maîtrises*, à de rares exceptions près, étaient hostiles. Dans ce but, Ch. Bordes conçut la création d'une société pour réunir en un faisceau toutes ces bonnes volontés et d'un journal qui servirait de trait-d'union entre ses membres et irait porter au loin la bonne parole. Lorsque le projet fût bien arrêté dans son esprit, Ch. Bordes jugea qu'il ne pouvait entreprendre de le réaliser seul; la province est souvent méfiante de ce qui lui vient de Paris; les succès des Chanteurs de Saint-Gervais étaient trop récents, leur action trop discutée par les professionnels de la musique d'église, qui font parfois autorité sous leurs clochers ou dans leurs petits cénacles de pensionnats; il fallait donc à Ch. Bordes pour s'imposer une couver-

1. F. Mone, *Anzeiger*, 1837, col. 319.

ture morale et des collaborateurs plus âgés que lui dont les noms fussent une garantie artistique de l'entreprise. Il n'eut qu'à frapper aux portes déjà ouvertes d'amis qui avaient été ses collaborateurs et qu'il choisit avec un rare bonheur. Il ne pressentit d'abord que M. Alex. Guilmant et M. Vincent d'Indy: deux purs, deux enthousiastes et, ce qu'il lui fallait, *deux actifs*; inutile d'ajouter qu'au premier mot ils acceptèrent et se mirent à l'entière disposition de l'idée. Avec M. Alex. Guilmant, dont le nom est universellement connu et le talent d'organiste hors de pair, Ch. Bordes attirait à lui tous les gens de pensée, mûris dans la carrière, les professeurs, les abbés ayant déjà des situations acquises et des grades et surtout des évêques, que l'âge et la situation du maître devaient rassurer pour la direction et le caractère de l'œuvre nouvelle. Avec Vincent d'Indy, c'était la jeunesse qu'il appelait à lui; le jeune chef de notre école moderne, bien que n'ayant point encore écrit pour l'église, était déjà connu des musiciens religieux, et puis ce choix imprimait à l'œuvre non seulement l'esprit des anciens maîtres, mais encore celui de la musique moderne nourrie de la moelle de ceux-ci; en un mot, c'était un organe bien vivant dont l'œuvre ne pouvait que profiter et dont l'utilité fut démontrée dans la suite.

Ces deux collaborateurs une fois acquis, Ch. Bordes en pressentit d'autres, notamment M. Bourgault-Ducoudray, qui accepta plus tard la vice-présidence de la Société; malgré le grand intérêt qu'il n'a cessé de porter à l'œuvre, il ne s'est jamais autant mêlé à l'action commune par suite de ses occupations. On résolut alors de se réunir et de faire un appel aux associés. La première réunion eut lieu à Saint-Gervais le 6 juin 1894, dans la salle dite de la maîtrise, dont les Chanteurs de Saint-Gervais avaient la jouissance pour leurs répétitions. Cette salle, d'une architecture délicieuse, réparée par les soins de M. Bordes, peut être considérée comme le berceau de toutes les entreprises qui nous occupent. Le vénérable curé de la paroisse, M. de Bussy, présidait la réunion ; y assistaient : M. l'abbé Noyer, premier vicaire, M. l'abbé Chappuy, vicaire de Saint-François-Xavier, M. l'abbé Perruchot, alors maître de chapelle de Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, MM. Alex. Guilmant, Vincent d'Indy et Ch. Bordes.

Dès que le rapporteur, qui n'était autre que Ch. Bordes, eut parlé de la nécessité de créer une société de propagande pour la divulgation des chefs-d'œuvre religieux, il fut unanimement approuvé et la fondation de la Société décidée. Le titre *Schola Cantorum*, proposé par Ch. Bordes, réunit également les suffrages, bien que choisi un peu hâtivement, car il ne semble pas embrasser toutes les branches susceptibles de se développer dans une société comme celle qui allait se fonder. Aussitôt après, on arrêta les principes qui devaient servir de base et de *Credo* à la société future et on résolut la fondation d'un organe mensuel. Nous ne saurions mieux faire pour compléter cet historique que de reproduire fidèlement toute la matière du numéro dit spécimen de la *Tribune de Saint-Gervais* qui, tiré à 5000 exemplaires, fit connaître la fondation de l'œuvre. L'histoire de ce spécimen mérite d'être rapportée. Son titre d'abord donna matière à discussion; Ch. Bordes, Vincent d'Indy et quelques autres tenaient pour *Tribune de Saint-Gervais*, qui, outre qu'il était simple et de bonne venue, présentait l'avantage de consacrer peut-être à

jamais le souvenir de la tribune des Chanteurs où, invisibles à tous, ils avaient révélé les chefs-d'œuvre des maîtres et été la cause première de la fondation même du journal; d'autres au contraire, dont le maître Alex. Guilmant, eussent préféré un titre plus général et moins inféodé à une paroisse, à un parti, car c'était un véritable parti qui était à la veille de se former. Les premiers l'emportèrent et le titre *Tribune de Saint-Gervais* prévalut. Nous pensons que ce fut un bien, car les auditions de Saint-Gervais dussent-elles cesser et la vaillante société d'exécution disparaître, le souvenir de leurs bienfaits ne devrait pas s'éteindre et le titre de la Revue, si elle leur survivait, aiderait à fixer ce souvenir, ce qui ne serait que justice. Mais de cela seulement ne souffrit pas l'éclosion du bulletin de la *Schola*; il y eut dans le petit cénacle de plus graves incidents; nous chercherons à les rappeler, quoique le sujet soit délicat. Voici : la *Schola* était fondée en principe, le numéro spécimen du bulletin entièrement composé et prêt à paraître, lorsque éclata comme un coup de foudre le décret de la Sacrée-Congrégation des Rites du 12 juin 1894. Ce fut pour certains un effondrement; la débandade allait être complète sans la présence d'esprit de Ch. Bordes, qui tenait à son œuvre, la sage modération de M. Guilmant et la courageuse initiative de Vincent d'Indy. Quelle était la cause de toute cette révolution? La *Schola* a depuis montré trop de préférence pour le chant de Solesmes pour que l'on ne devine point que la *question du chant bénédictin* ait été la pierre d'achoppement de tout l'édifice. Certains jugeaient qu'il n'y avait plus rien à faire, les uns désertaient, les autres enfin se lamentaient ou étaient prêts à se cotiser pour payer les frais du numéro mort-né et on allait plier bagage, quand Ch. Bordes s'écria à la stupéfaction générale : « Mais l'avez-vous lu attentivement, ce décret? Il est pour nous, et c'est *sur lui* et *par lui* que nous devons faire notre œuvre; c'est lui qui sera notre raison d'être et qui nous aura donné la vie. » Il faut avouer que cette façon de commenter le décret pouvait paraître un peu hardie au premier abord, mais en le scrutant plus attentivement, on vit que Ch. Bordes avait raison; du reste, il fit tant et si bien qu'il ramena tout son monde et que s'étant assis à nouveau autour de la table, on remania le journal et on repartit de ce pied; l'optimisme invétéré de Ch. Bordes avait encore triomphé. La *Schola* ne s'en trouve pas plus mal à l'heure actuelle et nous ne saurions trop remercier M. Ch. Bordes de sa présence d'esprit et de son interprétation bien française. Nous avons dit qu'il avait certes raison; la Sacrée-Congrégation des Rites n'a en effet jamais interdit les études archéologiques et n'est-ce pas le rôle même de la *Schola* de comparer les textes, de chercher la lumière et de la répandre? Quant à la diffusion de la musique palestrinienne, la Sacrée-Congrégation des Rites ne pouvait que bénir et encourager les tendances de la *Schola*. Celle-ci, moins éclectique qu'elle au sujet de la musique moderne et, en particulier, des maîtres de chapelle romains, ne pouvait être condamnée pour avoir dirigé la production moderne dans un sens déterminé que nous croyons plus en rapport avec l'esthétique des maîtres palestriniens qu'elle préconise. Restait la question d'*obéissance*; le décret n'étant promulgué sous la forme d'ordre formel qu'aux seuls évêques d'Italie, n'était-ce pas appuyer les conseils de la Sacrée-Congrégation que de chercher à faire adopter aux éditions diocésaines une façon d'*exécuter* plus en rapport avec la majesté du culte en servant le

culte lui-même? Ceci amena une légère modification à la rédaction du premier des articles-principes du Bulletin. On mit :

*Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant, et son application aux diverses éditions diocésaines,*

tandis qu'il y avait dans la première version :

*L'exécution du chant grégorien selon les principes des RR. Pères Bénédictins d'après l'édition la plus conforme aux manuscrits.*

De la sorte on ne parlait plus de textes à imposer et les préférences de la Société étaient sous-entendues.

La *Schola Cantorum* fut donc fondée et son éclosion nécessita non seulement le concours de musiciens et de quelques orthopédistes, mais encore celui de diplomates ; ne rappelons que pour mémoire les terreurs de quelques timorés qui, armés de ciseaux, mutilaient sans pitié les pauvres articles organiques. Ils n'ont pas empêché la *Schola* de grandir sinon en sagesse du moins en force et en courage, ce qui est bien quelque chose.

Nous donnons à la fin de cette brochure la reproduction pure et simple du numéro spécimen de la *Tribune de Saint-Gervais* ; beaucoup de sociétaires nouveaux venus à la *Schola* seront heureux de le posséder, car ce numéro unique est à jamais épuisé. Il parut en août 1894 dans un format différent de celui de la *Tribune de Saint-Gervais*, dont le premier bulletin ne parut que quelques mois après, le 1er janvier 1895.

Voici maintenant le compte rendu des séances du 22 novembre et du 2 décembre tel qu'il fut publié dans le premier numéro mensuel de la *Tribune de Saint-Gervais*, numéro de janvier 1895. On nous saura gré de le publier ici, car il est épuisé, comme du reste toute la première année de la *Tribune* dont on devrait réclamer la réimpression.

## Compte rendu des réunions de la « Schola Cantorum »

Ainsi que nous l'avions annoncé dans notre Bulletin, le Comité de la *Schola Cantorum* s'est réuni le jeudi 22 novembre, fête de sainte Cécile, à la maîtrise de Saint-Gervais, sous la présidence de M. Guilmant. Après avoir déclaré la séance ouverte, M. Guilmant donne la parole à M. Charles Bordes, l'un des secrétaires, qui lit le rapport résumant les travaux de la Société depuis notre dernière réunion. En voici quelques extraits :

« Sans pouvoir donner la liste des deux cent cinquante souscripteurs qui sont venus à nous sur la simple lecture de notre numéro spécimen, nous sommes particulièrement honorés d'y trouver les noms de Mgr l'Archevêque de Rennes, et de NN. SS. les Evêques d'Annecy, de Pamiers, du Mans et de Soissons. »

Depuis cette réunion, nous avons encore reçu les adhésions de S. Em. le Cardinal Després, Archevêque de Toulouse, de NN. SS. les Evêques de Viviers, de Blois, de Versailles et de Laval.

« Quant à la rédaction de notre journal, nous avons la promesse de collaboration des plus éminents musicographes français et étrangers, qui s'intéressent à la restauration de la musique religieuse, puis aussi l'appui inappréciable des RR. Pères Bénédictins, qui nous ont promis de nous fournir des études sur les matières pouvant éclairer et diriger les travaux de notre Société. »

Furent présents à cette réunion, en plus du Comité : le T. C. Frère Albert des Anges; MM. les abbés Chappuy, Batiffol, Brune et Perruchot; MM. André Hallays, Paul Poujaud, William Gousseau et Pierre Lalo.

On fixa, à cette séance, l'ordre du jour de l'assemblée du 2 décembre, et, sur la proposition de deux membres, on prit les résolutions suivantes :

1° Les concours seront ouverts aux étrangers.

2° On pourra concourir sans être souscripteur.

3° Après examen des essais de notation moderne qui sont soumis à l'assemblée, on vote qu'un des premiers devoirs de la Société sera de publier, dans cette notation, des extraits pratiques de chants grégoriens.

Le 3 décembre suivant, premier dimanche de l'Avent, après le chant du *Veni Creator* et une éloquente allocution de M. l'abbé Noyer, directeur spirituel de l'œuvre de la maîtrise Saint-Gervais, avait lieu, dans la chapelle des catéchismes de l'église, l'assemblée générale de la *Schola Cantorum*, sous la présidence de M. Guilmant.

A l'ouverture de la séance, M. Charles Bordes donne à nouveau lecture du précédent rapport, qui est approuvé à l'unanimité, puis le comité remet sa démission, et est immédiatement réélu pour cinq ans, sans discussion et par acclamation.

L'assemblée générale vote que le comité, qui doit être de neuf membres, sera complété par trois membres ecclésiastiques, qui seront nommés à la prochaine assemblée; jusque-là le comité réélu continuera ses fonctions d'organisation.

Le lendemain 3 décembre, une messe solennelle a été célébrée pour attirer sur l'œuvre les lumières et l'assistance du Saint-Esprit. Les Chanteurs de Saint-Gervais, sous la direction de M. Charles Bordes, y ont chanté *a cappella* la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina, le chef-d'œuvre de l'art religieux du XVIe siècle, alternant avec le pur chant grégorien de l'office de saint François Xavier. Les morceaux de cette messe, chantée par la maîtrise de la paroisse, ont été dirigés par le R. P. Lhoumeau, l'éminent et dévoué vulgarisateur des principes d'exécution bénédictins. Le *O vos omnes* de Vittoria a été chanté à l'offertoire par les Chanteurs de Saint-Gervais et la cérémonie s'est terminée par l'exécution du *Factus est repente* de Aichinger. Tous ces morceaux ont profondément impressionné l'assistance.

*Les Secrétaires.*

Ici s'arrête l'historique de la fondation de la *Schola Cantorum*; nous allons maintenant la voir à l'œuvre. Mais avant de poursuivre cette étude, nous sommes heureux de pouvoir publier ici les noms des deux cent cinquante souscripteurs qui sont venus sur la simple lecture du numéro spécimen et avant la séance de fondation définitive du 2 décembre 1894; ceux-là du moins peuvent se considérer comme les véritables fondateurs de la *Schola*. Nous regrettons que le manque de place ne nous permette pas de publier la liste de tous les abonnés de la première année.

René de Castéra.

*(A suivre.)*



# ADDITIONS INÉDITES DE DOM JUMILHAC

## A SON TRAITÉ DE

## « La Science et la Pratique du Plain-Chant » (1673)

CHAPITRE II. DES ESPÈCES DU CHANT EU ÉGARD AU TEMPS OU A LA MESURE DES SONS ET DE LEURS NOTES.

II... car comme ces proportions prennent leur origine de celles que les nombres *ou les intervalles* ont estans comparez les uns aux autres...

III. (fin)... D'où vient que l'on y voit souvent des syllabes breves de la lettre, qui sont chargées d'un plus grand nombre de notes qui ne sont pas les syllabes longues. *Ce que S. Grégoire, Guy Aretin dans son antiphonaire, et les autres anciens autheurs du chant semblent avoir fait à dessein, crainte que la prononciation breve et inegale que l'on a coutume de faire hors le chant en cette sorte de syllabes, ne fust insensiblement continuée dans cette espece de chant, et qu'ainsi son egalité n'y receut de l'alteration s'il n'y avoit qu'une seule note sur de semblables syllabes : ils y en ont donc mis plusieurs, afin de n'y donner aucun sujet d'inégalité et de contenir la prononciation de toutes ses syllabes dans une entiere égalité. L'on y voit pareillement plusieurs syllabes* tant longues que breves, qui ont une plus grande multitude de notes que n'ont pas d'autres syllabes qui leur sont semblables ; *et d'autres syllabes* qui y sont élevées à l'aigu, quoy qu'elles n'ayent point l'accent aigu, ni ne le puissent avoir.

V... et c'est cette espece de chant qui a pour fondement l'inegalité commensurable ou rationnelle ; et pour son objet particulier la quantité des sons *et de leurs* notes ; à laquelle *et à celle du silence qui suit la* cadence de leurs cesures elle a un égard particulier, sans s'arrêter ni à la quantité ni aux accens *des syllabes de la lettre, ainsi qu'on le peut voir dans le chant metrique de l'exemple XXII et qu'on le peut observer dans celuy des chansons vulgaires, dans lesquelles tous leurs mots avec la quantité et l'accent de leurs syllabes ne sont pas moins assujettis à la quantité ou mesure des sons que demande chaque espece de leur chant metrique, que les pas naturels des personnes le sont à la quantité ou mesure du son des instrumens ou des voix dans la danse ; car si dans les bransles, les courantes, les ballets ou autres choses semblables l'on peut bien assujetir avec agréement le mouvement du corps, quoyque si naturel à ses membres, à celuy du son des instrumens qui ne l'est pas, il ne faut pas douter que le mouvement de la voix dans la quantité ou mesure des syllabes, qui n'est ni naturelle ni à proprement parler artificielle, et qui ne consiste que dans le seul usage qu'il a plû aux premiers grammairiens d'en faire, ne doive avec beaucoup de raison estre assujetti à la quantité et à la mesure de l'harmonie; ainsy qu'il est cy-dessous plus au long expliqué à la fin du chapitre V à l'authorité 16.*

CHAPITRE III. DES MESURES PARTICULIERES DE CHAQUE ESPECE DE CHANT.

II. Le plain-chant donc, qui est fondé sur l'égalité de ses sons *et de leurs notes*, a toujours une mesure égale dans chacune de ses notes...

IV. C'est *en* consideration *de cecy et de ce que* ses deux notes breves mesurent toutes les pieces...

V. Or toutes ces differentes mesures peuvent se faire en deux façons ; l'une plus lente *mais modérée et naturelle, telle qu'est celle d'un poux sain et bien réglé ; l'autre plus viste, abregeant* un peu chaque temps ou battement *naturel* de la longue, et celuy de la breve avec une pareille proportion. Quand donc l'on abrege ainsi les temps qui conviennent naturellement à la longe et à la breve, cette sorte de mesure est qualifiée du nom d'air et de battement en air. *Mais la naturelle est beaucoup plus religieuse et plus devote dans le plain-chant, elle travaille moins ceux qui chantent, et leur donne loisir de s'entretenir avec plus de facilité dans l'attention de ce qu'ils chantent. L'Eglise metropolitaine de Vienne et quelques autres illustres eglises du royaume où le plain-chant est bien reglé, se servent de celle cy aux festes mesme simples et jours feriaux avec beaucoup d'edification : bien que en d'autres eglises l'on n'ait coutume d'user de cette sorte de mesure qu'aux jours des festes, ou solemnels, et qu'aux autres jours l'on y employe une mesure un peu plus viste et plus legere. Mais cette variation se doit alors faire avec une telle precaution, que la mesure d'un office, par exemple de la grande messe, de vespres ou d'une autre heure canoniale, quelque qu'elle soit, ait la mesme mesure dans toute et chacune de ses parties, sans user en quelques unes des parties qui la composent, de la mesure naturelle, et en d'autres de la legere. Or l'une et l'autre de ces mesures doit estre par proportion observée à l'egard des pieces des chants metriques de quelques hymnes et de quelques proses qui se rencontrent parmy les autres pieces du plain-chant, car alors il faut conserver à leurs longues le temps et la mesure dont on use aux pieces du mesme plain-chant, et ne donner à leurs breves que la moitié du temps de leur longue.*

VI... car l'on peut aussi bien se ressouvenir et conserver l'idée de la durée qui est convenable aux sons, *et du temps que demandent leurs silences,* comme l'on se ressouvient...

(fin du même alinea)... et par cet exercice ils se forment l'idée de *la distance des sons*, et se rendent capables de les bien exprimer, et de les *joindre* à la lettre *avec justesse.*

CHAPITRE IV. DES NOTES PROPRES A MARQUER LA MESURE DE CHAQUE ESPECE DE CHANT.

I... et pouvoit donner occasion de confondre celles des intervalles avec celles de la mesure, et tant les uns que les autres *causer de la confusion à* la lettre, l'on inventa depuis...

(même alinéa)... tantost à celuy d'en bas, tantost à celuy d'en haut; *quelquefois droites, autrefois* crochues... [1]

IV... dont l'inégalité n'est pas malaisée à regler, non plus que la teneur qui se rencontre dans leur milieu, lors que les *accens y sont marquez comme il faut, ou que* l'on sçait bien l'endroit où *ils* doivent estre *placez*, particulièrement ceux des deux ou trois dictions qui entrent dans les cadences des mediations, *et des terminaisons.*

V... l'on peut aussi le designer par la division de leur breve en deux moitiez *dont chacune n'ait aussi que la demy valeur de cette breve,* sans qu'il soit besoin d'emprunter pour ce sujet la figure qui en musique est appelée minime, et qui ne vaut que le quart d'une mesure. *Le XXIII exemple contient deux versets notez de la manière de ces semibreves.* Que si outre ces sortes de notes il se rencontre parmy quelques chants metriques quelque note carrée avec une queuë pendante en bas à costé droit ainsi que l'on en voit dans quelques chants du *Credo* sur les mots *Et homo factus est, alors ce sera un* signe que la mesure y doit estre double de la longue ou plus lente; et partant on luy pourra *alors* donner le mesme nom...

VI (fin)... Que si la liaison se fait en montant, les mesmes notes longues seront jointes les unes aux autres en tel nombre qu'on voudra, sans aucune queuë, ni alteration quelconque de leur valeur *Enfin les doubles ou grandes se lient en descendant sans aucune queuë : Mais en montant l'on donne à la derniere une queuë pendante à droite :*

MICHEL BRENET.

(*A suivre.*)



# MOIS MUSICAL

## PARIS

Le mois dernier, le patronage de Notre-Dame-de-Nazareth était en fête, en vue de l'exécution d'un drame avec musique dû à la plume de M. l'abbé Henri Hello, le poète délicat à qui nous devons de si pieux cantiques.

Ce drame, *La Captivité de Babylone,* est en trois actes; il comporte une partie musicale très importante. La musique en fut composée par un élève de la *Schola*, dont nous avons maintes fois parlé, M. Albert Dupuis, deuxième grand prix de Rome belge de l'an passé. Cette musique très claire, très en dehors, est d'un musicien extrêmement facile et très doué. Toutes les parties ne sont pas également bien venues et sentent parfois la hâte du travail fait à date fixe, mais quelques-unes sont fort agréables, notamment le chœur initial et un chœur d'enfants tout à fait charmant.

L'exécution a été au-dessus de ce que l'on pouvait espérer d'enfants peu habitués à figurer sur des planches. Mais les naïvetés sont parfois si touchantes qu'on ne saurait être que très indulgent. On ne pouvait qu'admirer le véritable effort de toutes ces bonnes volontés, de tous ces dévouements pour une œuvre certainement complexe et au-dessus de pareils moyens.

## DÉPARTEMENTS

**Poitiers.** — La maîtrise de Saint-Pierre de Poitiers ne cesse de s'affirmer et ses progrès sont surprenants. Nous avons sous les yeux le programme de sa fête patronale de saint Pierre, nous y relevons le beau motet *Nos qui sumus in hoc mundo* de Roland de Lassus, le *Panis angelicus* de l'abbé Hamm, un *Exsultate* de l'abbé Boyer, le *Tantum ergo* de Vittoria, les *Faux-Bourdons* des maîtres du XVII$^{e}$ siècle, et bien entendu le *Chant grégorien* de l'office chanté en toute perfection comme toujours.

G. de BOISJOSLIN.

---

*Le Gérant :* ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 8-00.

# LA TRIBUNE DE St-GERVAIS

**Organe périodique de la Société de Musique Religieuse**

LA

**“ Schola Cantorum ”**

PARAISSANT LE 1er DE CHAQUE MOIS

| ABONNEMENTS *Sans encartage de musique* | BUREAUX | ABONNEMENTS *Avec encartage de musique (4 pages)* |
|---|---|---|
| France et Colonies . . . 5 fr. | 2, rue François-Miron | France et Colonies . . . 8 fr. |
| Étranger (Union postale) 6 fr. | PARIS | Étranger . . . . . . . . 10 fr. |
| **Le Numéro, 50 c.** | | **Le Numéro, 1 fr.** |


## HISTORIQUE DE LA SOCIÉTÉ

Le 6 juin dernier, un groupe d'ecclésiastiques et de musiciens se réunissaient à Saint-Gervais, pour discuter de la fondation d'une société ayant pour but la réforme du chant à l'église. Le principe de cette société ayant été admis, les quatre articles suivants furent élaborés et adoptés comme base de la société future.

***1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant, et son application aux diverses éditions diocésaines.***

***2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.***

***3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.***

***4° L'amélioration du répertoire des organistes au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.***

Étaient présents à cette réunion :

M. l'abbé Noyer, premier vicaire de Saint-Gervais, M. l'abbé Chappuy, vicaire à Saint-François-Xavier, M. l'abbé Perruchot, maître de chapelle de Notre-Dame des Blancs-Manteaux, MM. Alex. Guilmant, organiste de la Trinité, Vincent d'Indy, compositeur de musique, et Ch. Bordes, directeur des Chanteurs de Saint-Gervais.

M. Bourgault-Ducoudray, professeur au Conservatoire, empêché, avait répondu par la lettre suivante :

« Je suis avec vous de cœur et d'âme. Vous connaissez bien mieux que moi le terrain où il faudrait construire un temple à la place d'un casino. Restaurez le plain-chant, introduisez Palestrina à l'église. J'applaudis de cœur au succès d'une entreprise aussi vaste et aussi belle, qui apporterait un élément tout nouveau de félicité et de joie plénière à l'humaine destinée. »

A cette séance, une nouvelle réunion, avec convocation de plusieurs personnalités nouvelles, fut décidée, et fixée à la date du 15 juin.

Étaient présents à cette seconde réunion : M. l'abbé de Bussy, curé de Saint-Gervais, élu à l'unanimité président du bureau, M. l'abbé Noyer, premier vicaire, M. l'abbé Batiffol, aumônier de Sainte-Barbe, M. l'abbé Perruchot, les très chers Frères Albert des Anges et Justinus, M. le Prince E. de Polignac, compositeur de musique, MM. Vincent d'Indy, André Hallays, du *Journal des Débats*, avocat, M. Paul Poujaud, avocat, M. G. de Boisjoslin, de l'*Art musical*, M. William Gousseau, maître de chapelle de Saint-Nicolas du Chardonnet, M. Ch. Bordes, etc. S'étaient fait excuser, tout en acceptant le principe de la Société et l'esprit de la réunion : M. l'abbé Chappuy, absent de Paris, M. Henry Cochin, député du Nord et M. E. de Saint-Auban, avocat.

Après lecture de diverses lettres d'adhésion venues de province, notamment de M. l'abbé Cartaud, curé-doyen de Puiseaux (Loiret), de M. l'abbé Bonnaire, du diocèse de Reims, etc., les décisions de la première séance furent ratifiées, et l'on passa immédiatement aux moyens divers à mettre en œuvre afin d'arriver dans le plus bref délai à la création de la Société.

Un comité d'organisation fut nommé, élu à l'unanimité, et composé comme suit : MM. Alex. Guilmant, Bourgault-Ducoudray, M. le Prince de Polignac, MM. Vincent d'Indy, de Boisjoslin et Ch. Bordes. Furent nommés : Président, M. Alex. Guilmant ; Secrétaires chargés de la rédaction du présent bulletin : MM. G. de Boisjoslin et Ch. Bordes.

La prochaine réunion fut fixée au samedi 29 juin et mission fut donnée à MM. les Secrétaires d'y apporter les projets de Statuts et de bulletin à discuter.

Cette réunion composée de MM. Alex. Guilmant, président, M. l'abbé Noyer, M. l'abbé Batiffol, le R. P. Comire, venu de Toulouse, les très chers Frères Albert des Anges et Justinus, MM. André Hallays, Paul Poujaud, le Baron de La Tombelle, H. Expert, G. de Boisjoslin, Ch. Bordes, etc., et à laquelle s'étaient fait excuser, absents de Paris, M.. l'abbé de Bussy, M. l'abbé Perruchot, MM. Bourgault-Ducoudray, Vincent d'Indy, etc., s'ouvrit par la lecture des articles suivants, coordonnés par MM. les Secrétaires et rendant fidèlement l'esprit des séances précédentes. Ces articles ne sont autres que la base des *Statuts* de la Société future qui devront être solennellement reconnus à l'assemblée générale du jeudi 22 novembre, fête de sainte Cécile, et proclamés à la réunion

plénière qui sera faite à l'église Saint-Gervais, à l'issue des vêpres après le chant du *Veni Creator*, le premier dimanche de l'Avent 2 décembre prochain.



## TITRE I

Une Société de musique religieuse est fondée sous le titre de *Schola Cantorum*, dans le but d'aider par des moyens pratiques à la *restauration du chant d'Eglise*.



La Société, dont le siège central est à Paris, 2, rue François-Miron, se divisera en groupes régionaux, afin de former autant de centres d'action, où seront mis en œuvre les principes de la Société.



Les quatre principes suivants ont été admis comme bases de la Société et devront être acceptés *sans réserves* par tous les adhérents.

***1° Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant, et son application aux diverses éditions diocésaines.***

***2° La remise en honneur de la musique dite palestrinienne, comme modèle de musique figurée, pouvant être associée au chant grégorien, pour les fêtes solennelles.***

***3° La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.***

***4° L'amélioration du répertoire des organistes, au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.***



Sont admis membres de la Société, tous les ecclésiastiques et laïques, maitres de chapelle, organistes, professeurs, et toutes personnes s'intéressant à la musique d'église et à sa restauration.



La Société se composera de :

**1° Membres d'honneur ;**
**2° Membres donateurs ;**
**3° Membres sociétaires.**

Les *membres d'honneur* ne peuvent être élus que par le bureau de la Société.

Les membres *donateurs* sont toutes personnes qui auront fait à la Société un don d'au moins *cent francs*.

Les membres *sociétaires* sont toutes personnes, agréées par le bureau, qui paieront à la Société une cotisation de *cinq francs* par an [1]. Ils auront la faculté de racheter leurs souscriptions par la somme de *cinquante francs*, versée à la Société dès leur inscription.



La Société, régulièrement constituée, devra fonctionner à partir du premier dimanche de l'Avent, commencement de l'année liturgique.



Une réunion plénière aura lieu chaque année, dans la semaine qui précédera le premier dimanche de l'Avent.



Une brochure, particulière aux sociétaires, sera publiée ; elle contiendra les statuts et règlements intérieurs de la Société et la liste des adhérents.



Le Comité élu à l'assemblée générale du 22 novembre et composé de 9 membres, le sera pour *cinq ans* ; il devra lui-même élire son bureau.



Chaque *centre régional* aura son comité qui relèvera de celui de Paris.



## TITRE II
## BUT ET MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ



Un *Bulletin périodique* sera créé pour tenir les adhérents au courant des travaux de la Société. Il sera envoyé gratuitement à tous ses membres.



Des concours d'exécution et de composition pourront être institués, et des récompenses données :

1° Pour l'exécution du chant grégorien, de la musique figurée tant palestrinienne que moderne et de la musique d'orgue. Ces dernières conçues dans l'esprit de nos programmes ;

2° Pour la composition de musique religieuse moderne *vocale* ou *d'orgue* et conçue dans le même esprit.

La Société se chargera de l'exécution des œuvres couronnées et, si l'auteur le désire, de leur publication aux frais de la Société.



Des offices modèles seront institués, où s'associeront la musique grégorienne, la musique palestrinienne et la musique moderne vocale et d'orgue primée par la Société ; véritables assises musicales annuelles où *seront convoqués les sociétaires*.



Des listes de souscriptions seront ouvertes, afin d'aider à la publication d'ouvrages théoriques ou pratiques touchant la question du chant d'église.



Aussitôt que les ressources de la Société le permettront, une *École de chant liturgique* sera créée, véritable *Schola Cantorum* où se formeront des *chantres* capables de répandre les principes préconisés par la Société.



## TITRE III
## DES RESSOURCES DE LA SOCIÉTÉ



Le fonds social se composera :

1° Des cotisations annuelles des Sociétaires ;

2° Des dons qui seront faits à la Société par les membres donateurs ;

1. Depuis, la cotisation, donnant droit à la *Tribune de Saint-Gervais*, a été élevée à *10 francs*.

3° Des recettes que la Société pourra effectuer par le moyen de *quêtes, conférences et concerts* donnés à son profit ;

4° De la vente ou cession qui pourrait survenir des œuvres ou ouvrages publiés par la Société et cédés par elle.



Pour toute demande d'inscription ou renseignements divers, s'adresser aux Secrétaires, MM. G. de Boisjoslin et Ch. Bordes, au siège de la Société, 2, rue François-Miron, Paris.



## Le RÉCENT DÉCRET DE LA CONGRÉGATION DES RITES SUR LE CHANT LITURGIQUE



En créant la *Schola Cantorum*, nous ne pensions pas précéder la Sacrée-Congrégation des Rites dans l'exposé des principes contenus au décret du 12 juin 1894. Cependant l'étude de son texte nous conduit à y trouver le germe des *quatre propositions* qui sont les bases de notre Société.

Voici cet important document :

« Règles générales pour l'emploi de la musique dans les fonctions sacrées :

Article I. — Toute composition musicale qui se conforme à l'esprit des cérémonies sacrées et s'adapte parfaitement aux sens et aux paroles de la liturgie est capable d'inspirer de la dévotion et partant elle est digne de la maison de Dieu.

Art. II. — Tel est le chant grégorien, que l'Église regarde comme sien, et le seul qu'elle adopte dans ses livres liturgiques.

Art. III. — Le chant polyphone ainsi que le chant chromatique, pourvu qu'ils aient le cachet religieux, peuvent aussi être employés dans les cérémonies sacrées.

Art. IV. — Dans le genre de chants polyphones, la musique de Peter Luigi de Palestrina et de ceux qui l'ont imité est digne de la maison de Dieu ; comme aussi on reconnaît digne du culte divin la musique chromatique qui a été cultivée jusqu'à nos jours, par des maîtres respectables des différentes écoles italiennes et étrangères et en particulier par les maîtres de chapelle romains, dont les compositions ont été plusieurs fois reconnues par l'autorité compétente comme vraiment religieuses.

Art. V. — Comme une composition du chant polyphone, quelque parfaite qu'elle soit, peut devenir inconvenante par suite d'une mauvaise exécution, si l'on n'est pas sûr de l'exécuter d'une manière édifiante, il faut la remplacer dans la liturgie par le chant grégorien.

Art. VI. — La musique figurée pour orgue, doit se conformer à la nature de cet instrument et avoir une marche liée et grave. L'accompagnement doit soutenir et non pas couvrir le chant. Dans les entrées et les intermèdes, les orgues, aussi bien que les autres instruments, doivent conserver le caractère sacré conforme à l'esprit de la cérémonie.

Art. VII. — La langue qui doit être employée dans les cantiques pendant les fonctions liturgiques doit être la langue propre du Rite et les morceaux *ad libitum* doivent être tirés de l'Écriture sainte, du Bréviaire et des hymnes et prières approuvées par l'Église.

Art. VIII. — Dans les cérémonies qui ne sont pas précisément liturgiques, on pourra faire usage de langue vulgaire, en choisissant des compositions approuvées.

Art. IX. — Est absolument prohibée dans l'église toute musique profane, surtout si elle s'inspire des motifs et des réminiscences de théâtre.

Art. X. — Pour procurer le respect dû aux paroles liturgiques et pour empêcher que les fonctions ne deviennent trop longues, on interdit un chant où l'on omet la moindre parole appartenant à la liturgie, où l'on transpose le texte et où l'on fait d'indiscrètes répétitions.

Art. XI. — Il est défendu de partager en morceaux complètement détachés les versets qui sont nécessairement liés entre eux.

Art. XII. — Il est défendu d'improviser des morceaux de fantaisie sur les orgues, à quiconque ne sait le faire convenablement, afin que non seulement l'on respecte les règles de l'art, mais aussi qu'on sauvegarde le recueillement et la piété des fidèles. »



Avant de commenter les divers articles de nos statuts, nous extrayons du décret romain tout ce qui intéresse directement l'œuvre que nous poursuivons, heureux de pouvoir nous baser sur une telle autorité.

1° *Du chant grégorien.* — Liberté pleine et entière nous est accordée de chanter sur les livres en usage. Bien que le Saint-Siège ait marqué sa préférence pour une certaine édition dans le but « *d'obtenir l'uniformité* » il ne veut « *toutefois l'imposer à chacune des Églises particulières*[1] », laissant absolument libres sur ce point NN. SS. les Évêques. Liberté étant également accordée sur le mode d'exécution de ces textes, nous nous appuierons sur les recherches d'érudition que ne saurait condamner le Saint-Siège, comme il est dit dans une des décisions précédemment émises par la Sacrée-Congrégation. Et sans épiloguer sur la valeur des différentes éditions, nous chercherons, dans l'intérêt de la décence du culte, à rendre le chant liturgique digne de la louange de Dieu, afin que, selon la parole de saint Augustin, « grâce au plaisir des oreilles, l'âme encore faible croisse dans les sentiments de la piété » (Confess., l. X., c. XXIII., 3).

2° Pour ce qui concerne notre second article, nous ne saurions que nous féliciter des ordres qui nous viennent de Rome et les accepter avec joie. Quel est notre article ? « *La remise*

1. Quod autem ad libertatem attinet, qua Ecclesiæ peculiares cantum legitime invectum et adhuc adhibitum possint retinere, Sacra eadem Congregatio decretum illud iterandum atque inculcandum statuit, quo, in cœtu die 10 Aprilis an. 1883 habito, plurimum hortabatur omnes locorum Ordinarios aliosque ecclesiastici cantus cultores, ut Editionem præfatam in Sacra Liturgia, ad cantus uniformitatem servandam, adoptare curarent, quamvis illam, juxta prudentissimam Sedis Apostolicæ agendi rationem, singulis Ecclesiis non imponeret.

*en honneur de la musique dite palestrinienne comme modèle de musique figurée pouvant être associée au chant grégorien pour les fêtes solennelles* ». Quel est celui du décret? « Art. IV. *Dans le genre des chants polyphones* (recommandé dans les articles précédents), *la musique de Peter Luigi de Palestrina et de ceux qui l'ont imité est digne de la maison de Dieu* ». C'est donc obéir aux vœux du Saint-Siège que de remettre en honneur cette admirable musique des maîtres romains et d'en faciliter l'exécution.

3° Quant à « *La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes*, ne répond-elle pas aux prescriptions des articles III, IV, IX, X, XI, XII du décret ? Combien de fois même ne devrons-nous pas y recourir pour lutter, et contre l'abus de la musique de théâtre qui nous inonde (art. IX), et contre ce mépris des textes liturgiques (art. X et VI) dont semblent malheureusement s'inspirer la plupart des compositeurs de musique religieuse moderne.

4° Les articles VI et XIII, réglant avec tant de sagesse le rôle de l'orgue dans l'église, ne sont-ils pas le résumé de celui que nous consacrons plus loin à la musique d'orgue, à son union avec les mélodies grégoriennes et à son appropriation aux différents offices ?

Acceptant respectueusement les décrets venus de Rome, le devoir de la Société est d'ajouter à ces lois liturgiques des lois artistiques et d'encourager le plus possible leur propagation.



# Commentaires sur les divers Articles des Statuts

## I

## SUR LES QUATRE PRINCIPES FONDAMENTAUX DE LA SOCIÉTÉ



### 1. — Du chant grégorien
*envisagé au point de vue de son exécution pratique*



BUT POURSUIVI PAR LA SOCIÉTÉ

**Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant, et son application aux diverses éditions diocésaines.**

L'amélioration du chant grégorien peut s'obtenir en tout état de cause et quelle que soit la valeur de la version employée, par de bons principes d'exécution. Ces principes fondamentaux se résument en quelques mots. D'abord, la compréhension du texte latin, la justesse de

*Ici était intercalé un cliché n'entrant plus dans notre format.*

l'émission vocale, l'intelligence du mouvement, l'observation de la contexture des groupes, le *legato*, l'accent, la légèreté et l'allure générale de la phrase musicale. Ces éléments constitutifs de toute bonne interprétation, négligés de siècle en siècle, ont été récemment remis au jour par les RR. Pères Bénédictins. C'est sur ces principes d'exécution que nous nous appuierons pour faire revivre l'esprit grégorien dans le plain-chant dégénéré.

La psalmodie et les chants quasi syllabiques de l'Antiphonaire nous paraissent tout indiqués pour inaugurer cette restitution. Nous nous proposons également, pour lui rendre dans la mesure du possible son caractère mélodique et le mettre à la portée de tous, de publier des exemples d'application de ce principe aux pièces les plus connues. Nous les prendrons parmi les livres usités dans les divers diocèses, et de préférence dans les versions reproduisant fidèlement les manuscrits.

Nous tenterons encore de rendre à ces chants, par la notation usuelle, la clarté de la notation guidonienne si fidèle à l'égard des groupes neumatiques, démembrés dans beaucoup d'éditions par une graphique trop sommaire. Nous accueillerons avec empressement toutes communications de nos lecteurs à ce sujet.

L'exemple en notation guidonienne offert dans le tableau ci-dessous[1], et qui reproduit si clairement la distinction des groupes, donne une idée de la nature du travail à opérer sur les livres diocésains.



### 2. — De la musique dite palestrinienne
*et de son exécution*



BUT POURSUIVI PAR LA SOCIÉTÉ

**La remise en honneur de la musique dite palestrinienne comme modèle de musique figurée pouvant être associée au chant grégorien pour les fêtes solennelles.**

— Qu'entend-on par musique palestrinienne?

— Une forme d'art musical issue du *plain-chant*, auquel elle emprunta ses modalités et ses dessins mélodiques même, et du *déchant* qu'elle transforma et enrichit par des procédés d'écriture nommés *contrepoint*, tout en conservant dans son ensemble et malgré la complexité et la richesse de ses moyens, un sentiment de gravité religieuse et d'expression contenue, qui

1. Ce fragment initial de l'Alleluia de la fête de Noël est extrait des livres bénédictins. La notation guidonienne est surmontée de la notation primitive neumatique dite romanienne, extraite du manuscrit d'Einsiedeln reproduit dans la *Paléographie musicale*.

Parmi les groupes neumatiques employés dans ce fragment, il en est de peu connus, qui pourraient surprendre le lecteur peu habitué aux signes guidoniens.

Nous le prévenons donc que le *porrectus* est un groupe composé d'un large trait oblique exprimant deux notes graphiquement liées, disposées à ses deux extrémités et s'articulant dans le sens du trait, c'est-à-dire de gauche à droite. Quant à l'*épiphonus* et au *podatus*, la note inférieure du groupe s'articule la première.

la rendent digne de s'associer au chant grégorien dans les offices solennels.

L'art du contrepoint vocal des musiciens des XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles n'est pas un art primitif. Les maîtres qui l'ont conçu et écrit sont des primitifs par rapport à nos compositeurs modernes, mais l'art lui-même du contrepoint a eu ses périodes d'éclosion, de perfection et aussi de décadence. Maintenant le cycle est fermé. Depuis Palestrina, le contrepoint vocal, peu à peu abandonné, s'est fondu dans l'harmonie moderne et a perdu de ses qualités de majesté et de pureté. Nous n'avons pas à commenter ces faits et ne devons que songer à sauver de l'oubli une des plus pures formes du génie chrétien. Ainsi que la puissante floraison gothique, fermée aussi à tout jamais, nous apparaît la floraison palestrinienne, notre devoir est d'en rendre l'étude et l'exécution pratique, et réduire à néant les légendes qui prêtent à cette musique des difficultés insurmontables.

Comme pour le chant grégorien, figé dans ses formes graphiques anciennes, nous devons, par l'emploi de la notation moderne, mettre ces œuvres à la portée de tous. L'examen de l'exemple suivant[1], prouve surabondamment la

*Ici était intercalé un cliché n'entrant plus dans notre format.*

nécessité d'employer une notation accessible à tous les musiciens. Puisqu'il nous est à jamais interdit de chanter pratiquement sur la notation proportionnelle de l'époque, n'ayons donc aucun scrupule, et au lieu de nous arrêter à la notation intermédiaire du XVIII[e] siècle, dont les clefs et les valeurs ne sont déjà plus en usage, admettons complètement notre notation moderne. Elle aura l'avantage d'être plus *vivante*, de prêter à plus de mouvement par la réduction de moitié des valeurs, à une lecture plus répandue, grâce aux clefs usuelles, et plus facile par la transposition des pièces dans l'échelle commune des voix. En outre, par les nuances et indications d'exécution, toute personne qui n'est pas familiarisée avec le style palestrinien le deviendra sans effort.

Nous avons été devancés dans notre tâche par l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs de Saint-Gervais* et aussi en Allemagne par le pratique *Cantus divinus* du Chanoine Lück. C'est à la première de ces collections que nous empruntons la *Diffusa est gratia* de Nanini, que nous offrons à nos lecteurs, comme exemple de notre encartage et comme modèle de composition vraiment religieuse.



## 3. — De la musique religieuse moderne



BUT POURSUIVI PAR LA SOCIÉTÉ

**La création d'une musique religieuse moderne, respectueuse des textes et des lois de la liturgie, s'inspirant des traditions grégoriennes et palestriniennes.**

La Société en faisant appel aux compositeurs de musique pour la création d'un art religieux inspiré des traditions grégoriennes et palestriniennes, n'a pas voulu entraver, au profit d'une forme d'art disparue, le mouvement présent de la musique moderne. Elle veut, tout en astreignant les créateurs à l'étude des maîtres anciens, laisser libre carrière à leur talent, mais en les assujettissant aux lois sévères du respect des textes liturgiques et de leur prosodie. Elle veut aussi, dans les concours projetés, rester juge du sentiment religieux apporté par l'auteur dans la composition de ses œuvres. Toute pièce qui présenterait un accent profane ou pathétique serait rigoureusement exclue. Sans vouloir imposer au compositeur la langue contrapuntique, qui seule donne du mouvement et une physionomie vraiment mélodique à toutes les voix de la polyphonie, elle ne saurait trop en recommander l'usage comme étant plus apte à donner à la composition cette allure impersonnelle et impassionnelle, qui est une des qualités prédominantes de la musique palestrinienne. Elle ne saurait aussi trop rappeler à l'auteur d'user avec la plus grande réserve des altérations harmoniques et des accords chromatiques, sans exiger toutefois la consonance parfaite et les modulations voisines du ton primitif. Elle lui recommande encore l'emploi des *préparations* qui sont un des plus grands charmes de la musique palestrinienne.



## 4. — De la musique d'orgue
*et de son exécution*



BUT POURSUIVI PAR LA SOCIÉTÉ

**L'amélioration du répertoire des organistes au point de vue de son union avec les mélodies grégoriennes et de son appropriation aux différents offices.**

La Société, en faisant sa place à l'étude de l'orgue, entend préconiser les vrais principes qui devront inspirer tout organiste respectueux de son art et de la sainteté des offices. Comme pour la musique figurée, à côté des œuvres immortelles des maîtres de l'instrument qu'elle s'efforcera de faire connaître, elle cherchera à créer un art nouveau digne de l'Église, par l'adaptation rationnelle des mélodies et tonalités grégoriennes aux pièces qui alternent avec le chœur. Elle s'attachera aussi à publier, à côté des pièces primées dans ses concours, des morceaux d'orgue des maîtres anciens, dont la réédition s'impose, tels que FRESCOBALDI, FROBER-

1. Cette pièce, fragment initial d'un *Ave verum* de JOSQUIN DES PRÉS (*Iodoci Pratensis*) a été photographiée, grâce à la bienveillante obligeance de MM. WECKERLIN et J. TIERSOT, bibliothécaires du Conservatoire, sur un exemplaire du *Dodécbacorde de Glaréan*. Ce célèbre traité de la musique écrit en latin en 1547 est un de ceux que nous avons l'intention de publier par souscription comme un des documents les plus précieux sur le système musical au Moyen-Age. L'*Ave verum* ci-dessus y est donné comme un exemple des plus purs du monde ionien (*Ionico exemplum*).

GER, TITELOUZE, etc. Une part sera laissée aux conseils d'exécution, à la bibliographie de l'orgue et à son histoire.



II

SUR LES DIVERS MOYENS D'ACTION DE LA SOCIÉTÉ



### 1. — Du bulletin périodique

RÉPARTITION DES RUBRIQUES

Le bulletin périodique aura pour titre : **La Tribune de Saint-Gervais.**

Composé uniquement dans un but de *vulgarisation*, il ne contiendra aucun article de critique[1]. En voici du reste la répartition :

1. *Mois musical.* Compte rendu traitant des faits qui peuvent intéresser la Société.
2. *Principes d'exécution tant grégoriens que palestriniens, avec exemples à l'appui.*
3. *Conseils d'exécution et études sur l'orgue.*
4. *Énumération des textes mis au concours et des récompenses.*
5. *Memento des exécutions grégoriennes et palestriniennes tant en France qu'à l'Etranger. Annonces des solennités à venir.*
6. *Bibliographie ancienne et moderne.*
7. *Curiosités musicales.*
8. *Ouvrages en cours de souscription.*
9. *Correspondance.*



### 2. — Des concours d'exécution et de composition



*Exécution.* — Des prix seront donnés pour la bonne exécution du chant grégorien, de la musique figurée et de la musique d'orgue. Une commission d'examen, indulgente même aux tentatives non réussies, encouragera les efforts qui ne resteront pas stériles, proclamera les succès mérités, et visitera, à l'instar des anciens inspecteurs des maîtrises, celles qui auront adhéré à la Société. Celle qui entre toutes aura mérité la plus haute estime sera choisie comme centre des assises de musique religieuse de l'année suivante, et ses mérites, par là, proclamés.

A ces assises pourront être institués des concours d'exécution chorale.

*Composition.* — Il est inutile de redire ici ce qui a fait l'objet du commentaire du troisième principe de la Société.



1. On a vu depuis que la *Tribune*, répondant aux désirs de beaucoup de ses abonnés, est devenue une revue critique, et qu'elle s'est écartée de son programme primitif. Certains l'ont déploré et réclament d'elle une part plus large donnée aux purs conseils pratiques. Un projet est à l'étude en ce sens, et l'œuvre espère, dès le 1er janvier 1901, donner aux abonnés, sous forme d'appendice ou de supplément mensuel, un in-folio de huit pages de pure pratique et de vulgarisation musicale.

### 3. — Des assises annuelles de musique religieuse



Nous ne saurions donner dès maintenant le programme de ces fêtes musicales religieuses qui peuvent, dans leurs différents milieux, prendre des caractères divers. Elles consisteront en offices modèles, réunions, etc.



### 4. — Publication des ouvrages par souscription



La Société, en créant dans son bulletin la rubrique « *Ouvrages en souscription* » voudrait par cela aider à la publication d'œuvres de théorie et de pratique universellement appréciées, écrites en autres langues, et qui seraient propres à apporter quelque lumière à la cause du chant à l'église. Ne pouvant faire les frais de publications aussi coûteuses, elle a pensé, en créant ces listes de souscription, arriver à un *minimum* qui, une fois souscrit, pourrait aider l'éditeur et le décider à la publication. Les Sociétaires recevraient en ce cas les livraisons de ces volumes encartés dans le bulletin.



### 5. — De l'École de Chant liturgique



Nous ne saurions mieux faire, pour instruire nos lecteurs sur ce dernier projet, véritable couronnement de l'œuvre de la Société, que de nous associer à l'œuvre de la Maîtrise Saint-Gervais, qui depuis trois ans poursuit avec plus de courage que jamais la reconstitution de la musique religieuse. Le but de cette œuvre, comme l'a si souvent exposé M. l'abbé NOYER, son directeur spirituel, est de confier un jour à une communauté où le recrutement des enfants chanteurs serait particulièrement facile la direction d'une école professionnelle, qui serait en même temps *école de chant liturgique*. Là, seraient formés des *chantres* élevés de bonne heure dans les traditions de la saine musique d'église, et capables de renouveler peu à peu le vieux personnel choral des maîtrises ; chantres, auxquels on apprendrait simultanément un métier manuel, laissant l'ouvrier indépendant et dans la famille, comme la gravure de musique ou toute autre profession sédentaire.

L'œuvre est déjà en bonne voie, les maîtres sont trouvés, les ressources se sont accrues, et nous espérons que la *Schola Cantorum* pourra bientôt, par son association à ce projet, réaliser une entreprise dont l'utilité n'échappera à personne.

A cet atelier de gravure, la Société voudrait joindre un atelier de typographie afin de pouvoir procéder, au sein de l'œuvre même, à la publication de ses travaux.

*Le Gérant :* ROLLAND

**Sixième Année** **N° 9-10** **Septembre-Octobre 1900**

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

# Schola Cantorum

| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *(Bulletin et encartage de musique)* | **269, rue Saint-Jacques** | *(Bulletin et encartage de musique)* |
| France et Colonies . . . . **10 fr.** | PARIS | Etranger (Union postale). **11 fr.** |


SOMMAIRE



## LA SCHOLA

EXERCICE DE 1900-1901

## FÊTES D'INAUGURATION DE L'ÉCOLE
### dans les nouveaux locaux de l'Œuvre

**les 2 et 3 novembre 1900**



AINTENANT que la *Schola Cantorum* s'est fixée dans un local spacieux, suffisant pour lui donner tous les développements désirables, elle a été à même d'installer dignement la première section de son œuvre, c'est-à-dire la *Section d'enseignement*, dont M. Vincent d'Indy devient le directeur. Aussi cette section, désireuse de faire connaître ses nouveaux aménagements, a tenu à consacrer par des

fêtes cette nouvelle installation et à donner un éclat inaccoutumé à la rentrée des classes, cette année. Il s'agit pour elle d'enseigner le chemin de la rue Saint-Jacques à tous les amis de l'œuvre, les attirer par tous les moyens pour leur faire connaître son nouveau logis et les encourager à l'aider dans sa propagande et son action. C'est pourquoi elle n'a pas attendu que tous les travaux de transformations et d'aménagements fussent terminés pour y convier les congressistes de ses dernières assises, dont on verra plus loin le compte rendu, et donner dans sa belle salle de concert plusieurs auditions, toujours dans le même but de propagande et afin de faire connaître au public son transfert.

Les fêtes ne dureront que deux jours et présenteront un caractère plus particulièrement artistique. Elles consisteront surtout en concerts et en communications et conférences sur des sujets ayant trait à l'enseignement musical. Il y aura une cérémonie religieuse à la chapelle de la *Schola* pour ouvrir les fêtes, mais la messe solennelle que l'on projetait à Saint-Gervais pour les clôturer, le 4 novembre, n'aura lieu que plus tard, pendant l'Avent, comme tous les ans. Les amateurs des messes de Saint-Gervais n'auront qu'à aller assister à la messe de la Toussaint, où les Chanteurs interpréteront la messe *O regem cœli*, de Palestrina, qu'ils exécutent rarement et qui compte pourtant parmi les plus intéressantes de leur répertoire. Voici en quoi consisteront ces fêtes.

Elles ouvriront le 2 novembre, jour des Morts, par une cérémonie liturgique à la chapelle de la *Schola*, où sera chanté le *Veni Creator*, pour attirer la bénédiction du Saint-Esprit sur les travaux de l'École, suivi de deux motets, l'un en l'honneur de la sainte Vierge, l'autre en mémoire des saints Gervais et Protais, premiers patrons de l'œuvre, qu'il est juste de ne pas oublier en ce jour. La cérémonie se terminera par le chant du *Libera* avec absoute à la mémoire des sociétaires et amis de l'œuvre défunts. La cérémonie sera présidée par M. le Chanoine de Bussy, Curé de Saint-Gervais, qui présida, comme l'on sait, la première réunion des fondateurs de la *Schola*, qui accueillit les Chanteurs de Saint-Gervais dans son église et qui ne cessa de donner les marques du plus grand intérêt à l'œuvre. Une allocution sera prononcée par M. l'abbé Noyer, premier vicaire de Saint-Gervais, qui lui aussi fut un sincère et vigilant ami de notre œuvre et qui ne cessa de l'encourager. Il était juste que dans cette fête d'inauguration ces deux personnages ecclésiastiques, si attachés à nous dès nos débuts, fussent à notre tête en ce jour.

A l'issue de la cérémonie, l'assistance se rendra dans la grande salle de la *Schola*, où M. Vincent d'Indy, en présence des professeurs, des élèves et des fidèles amis de l'œuvre, prononcera son *Discours d'ouverture d'exercice*, où il traitera d' « une école de musique correspondant aux besoins modernes ». Nous connaissons assez les sentiments esthétiques du vaillant chef de notre jeune École pour savoir qu'ils répondent absolument à ceux de notre œuvre, c'est-à-dire à la formation d'un art très moderne, aux recherches même les plus avancées, du moment que cet art s'appuie sur la tradition des anciens et qu'il n'en est que le développement logique. On ne prévoit pas l'action que peuvent avoir sur les destinées de la musique les formules d'expression du chant grégorien, de la polyphonie palestrinienne et de la mélopée carissimienne; elles seront extraordinaires, déjà on peut en pressentir chez certains les bienfaisants effets. Il

s'agit d'en dégager peu à peu une formule de doctrine qui sera celle de la *Schola*, école que l'on condamna comme rétrograde, qui, bien au contraire, enivrée des anciens, ne tend qu'à marcher vers la vie et travailler comme d'autres au développement incessant de l'art. La présence de Vincent d'Indy en est un sûr garant. Assisté de Guilmant, qui, lui, comme il le disait si bien dans son discours d'inauguration des assises dernières, doit être le « *grand conservateur* des chefs-d'œuvre et des monuments », et qui, dans son corps de placide et puissant virtuose, recèle une âme de jeune homme toujours prêt à admirer les belles œuvres, même les plus osées (si nous y ajoutons l'activité du remuant directeur des Chanteurs de Saint-Gervais, qui conçut la *Schola*, présida à tout et conduit la barque avec adresse à travers les écueils même), il se fera, grâce à ces trois hommes si différents, une œuvre durable qui aura été vraiment de quelque utilité à la musique.

Après le discours de M. Vincent d'Indy, M. Guilmant exécutera sur l'orgue de la *Schola* la Fantaisie et Fugue en *ut* mineur de J.-Séb. Bach.

Le soir, à neuf heures, il y aura *séance de musique de chambre*, avec le concours de Mme Jeanne Raunay et du *Quatuor Parent*. On sait que M. Parent, le délicat violoniste, est professeur de la classe supérieure de violon à la *Schola*. Cette séance sera consacrée à la mémoire de César Franck, d'Alexis de Castillon, d'Ernest Chausson et de Guillaume Lekeu, ses élèves. La *Schola*, en un tel jour, ne pouvait mieux faire qu'honorer la mémoire du grand artiste qui fut l'ami de son Président et le maître de presque tous ses dirigeants ou collaborateurs, Vincent d'Indy, Ch. Bordes, Pierre de Bréville, Louis de Serres, Guy Ropartz, Henri Expert, et j'en oublie. Par une attention touchante, elle y associe le nom de ses élèves disparus, Alexis de Castillon, le premier en date, dont la situation comme compositeur de musique de chambre est de premier ordre, Ernest Chausson, dont la mort fut si douloureuse pour tous, fauchant sans merci un homme de la plus grande valeur en pleine sève et à qui nous devons tant de belles œuvres. Enfin le jeune Guillaume Lekeu, ce malheureux garçon de vingt-trois ans qui était doué d'une façon rare et qui promettait d'être peut-être un des grands maîtres futurs, si l'on considère les premières de ses œuvres, déjà nombreuses, tant sa facilité et sa force créatrice étaient grandes. N'étaient-ils pas de la *Schola* avant la lettre, ou plutôt la *Schola* n'est-elle pas la communauté idéale où tous ces esprits et ceux qui vivent encore doivent prendre place? Il y a quelques stalles vides au chapitre, qu'elles demeurent, car si elles ne furent pas effectivement occupées par ces précurseurs, c'est la flamme même de leurs enseignements qui fut apportée dans nos catacombes, et la *Schola* ne saura jamais mieux choisir son maître spirituel que dans César Franck, le maître angélique, le *Pater seraphicus* de notre génération de désabusés et de cyniques. On la représente déjà comme la continuatrice du maître; certains esprits chagrins même enragent de la voir renaître, cette école de Franck qu'on croyait morte avec lui. On a beau dire qu'il eut une influence désastreuse (!) sur la musique française, « le grand bonhomme vit encore », et ses lieutenants sont là pour défendre sa pensée et propager sa foi.

Revenons à notre programme. Le lendemain, samedi, 3 novembre, il y aura le matin, à dix heures, deux communications intéressantes sur les méthodes

d'enseignement aux différentes époques. M. Pierre Aubry traitera du *Préchantre dans l'enseignement de la musique au Moyen-Age*, et M. Maurice Emmanuel de *la Pédagogie musicale dans les conservatoires allemands*. L'après-midi, à quatre heures, M. André Hallays fera une conférence sur *la Maison de la Schola*, et le soir, à neuf heures, se donnera un grand concert avec soli, chœurs, orchestre et orgue, avec le concours de Mlle Eléonore Blanc, Mlle Joly de La Mare, Mme Henri Jossic, Mlle Duranton, MM. Alex. Guilmant, Mimart, Dressen, Barrère, Alex. Petit, tous professeurs à notre Ecole, MM. David et Gébelin, nos élèves chanteurs, les Chanteurs de Saint-Gervais et un orchestre pour l'accompagnement de la cantate « Vous pleurerez, vous gémirez », de Jean-Sébastien Bach. L'exécution sous la direction de MM. Vincent d'Indy et Charles Bordes. Ainsi se termineront les fêtes de la *Schola*.

JEAN DE MURIS.



# GIACOMO CARISSIMI

(1603-1674)

(*Fin*)

---

L'*historicus* n'a souvent à dire que de simples récits. Quand il s'agira des choses les moins significatives, le lieu de la scène ou l'indication des protagonistes, sa déclamation très simple s'étendra sur de longues tenues d'un seul accord. Des silences, suivis de changements de ton parfois assez brusques, couperont les diverses parties de son monologue en en rendant les divisions sensibles. Mais il peut à l'occasion aborder le chant récitatif le plus expressif et le plus pathétique. Ceci principalement dans les *Oratoires* où il ne se distingue point du soliste. Là toutes voix récitent ou exposent indifféremment les thèmes mélodiques. Ce qui se conçoit : puisqu'il n'y a pour ainsi dire point d'action dans ces cantates et que le commentaire s'y mêle sans cesse à la simple narration.

Il en est autrement dans les *Histoires*. Là, chaque personnage conserve jusqu'au bout sa physionomie distincte : aucun ne s'y confond, ne fût-ce qu'un instant, avec le récitant. Les Histoires à quatre et cinq voix sont, sous ce rapport, les mieux caractérisées [1].

L'auteur a toujours pris soin de distribuer soigneusement les diverses espèces de voix suivant la vraisemblance et l'usage du temps. Doni (*Trattato della Musica scenica*, II) avait donné sur ce point des indications précises et fort logiques, auxquelles les compositeurs de cette époque se sont généralement conformés. Le temps n'est pas encore venu où les sopranistes usurperont tous les rôles, où l'on verra, en d'étranges oratorios, Aman et Mardochée,

1. Dans celles à trois voix il arrive constamment qu'un personnage soit obligé de prendre pour un instant le rôle de récitant. Par exemple, le ténor dans la *Plainte des damnés*, un soprano (Vera mater) et la basse (Salomon) dans le second *Jugement de Salomon*, le ténor (Jésus) daus les *Pèlerins d'Emmaüs*, etc... Mais ces histoires sont très simples et le récit n'y a que peu de place. — Dans *Lucifer* enfin, le chanteur unique représente tour à tour le démon et le Seigneur : il a en outre quelques passages de récitant.

Clotilde, Clovis et saint Remy roucouler à l'envi leurs doucereuses mélopées [1].

Carissimi réserve le ténor au personnage principal, Jephté, Jonas, Ezéchias, le mauvais riche. Jésus-Christ, dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, est encore un ténor, ainsi que le voulait Doni, « perche conviene ad un corpo ben temperato et perfettamente organizzato ». Le soprano, en dehors des rôles féminins ou angéliques, revient aux jeunes garçons, Isaac et Daniel. Salomon, Baltasar, Abraham, seront des basses et Dieu le Père empruntera aussi cette voix majestueuse entre toutes.

Mais barytons plutôt que basses profondes. Celles-ci sont réservées au prince des démons, dont les terribles vocalises atteignent jusqu'au *mi* et au *ré* graves [2]. Les bienheureux (*Felicitas beatorum*) seront trois *soprani*; les âmes souffrantes du purgatoire (*sub umbra noctis*) un *soprano*, un *canto* avec un ténor. Les damnés, des *contralti* (ténors hauts), des ténors et des basses [3]. Quelquefois cependant les nécessités de l'exécution feront adopter des dispositions moins rationnelles [4].

Dans chacune des Histoires il y aura fort peu de personnages solistes : deux, trois au plus en dehors de l'*Historicus* récitant. Ces drames sont assez simples pour se suffire de ce petit nombre de chanteurs que des raisons matérielles eussent sans doute empêché de multiplier. Rarement deux acteurs chantent ensemble un duo véritable [5]; le plus souvent les scènes à deux sont traitées en dialogues [6]. Et quelle discrétion, quelle retenue dans ces courtes scènes, si merveilleusement expressives, où les plus beaux effets sont réalisés avec les moindres moyens ! « Une telle musique ne délaie jamais ; elle développe à peine. Mais comme elle indique et comme elle suggère ! Avec toute la force elle a toute la délicatesse [7]. »

Nous avons déjà parlé des chœurs. Le plus souvent ce ne sont que des ensembles où les personnages précédemment parus unissent leurs voix à la fin de la pièce. Alors l'action est terminée : ce chœur final en tirera la moralité. On y retrouvera, de loin en loin, quelques souvenirs de l'ancien style polyphonique [8] : ordinairement de longs passages en solo y alternent avec les reprises du *ripieno* [9]. Les chœurs ne seront pas différents dans les pièces, plus rares, où ils se mêlent au drame et se font entendre au cours du spectacle [10].

1. *Esther overo la Superbia depressa*, de Ludovico Vatio; *la Converzione di Clodoveo re di Francia*, de Quirino Colombani.

2. *Lucifer*, *Job*, le *Mauvais Riche* (soli dans les chœurs). Doni réclame pour ce personnage, « perche si suol figurare in forma grande, grossa e barbuta », une basse aussi grave et aussi profonde qu'il pourra s'en trouver. Il recommande encore d'accompagner son chant avec quelque instrument grave, « di suono stravagante ».

3. Dans le *Mauvais Riche* les démons forment un chœur complet : soprani, alti, ténors et basses. Le soprano cependant leur est interdit par Doni à moins qu'on ne puisse avoir en ce cas « qualche *falsetto* ». — Les sopranos artificiels, chantés par des hommes en voix de fausset, étaient encore d'un usage courant, car dans la première moitié du siècle les *castrati* sont encore assez rares. En France, où leur usage n'a jamais jamais été toléré, on trouvera des faussets dans les chœurs du Concert spirituel jusqu'à la fin du XVIII° siècle.

4. Par exemple le prophète Isaïe en contralto (*Ezéchias*) et Job de même (*Job*). En général le contralto est la plus rarement employée de toutes les voix et la moins favorisée.

5. *Abraham et Isaac ; Le Jugement de Salomon* (les deux mères).

6. Jephté et sa fille; Isaac et Abraham ; Abraham et le mauvais riche,

7. M. Camille Bellaigue (*Tribune de Saint-Gervais*, 1899, n° Perosi).

8. Chœur final de *Jephté*, d'*Ezéchias*.

9. *Baltasar*, *Jugement de Salomon*.

10. *Jephté*, *Jonas*, le *Déluge*, le *Jugement dernier*, le *Mauvais Riche*. Voyez ce qui a été dit déj pour les chœurs des deux premières de ces histoires.

Composés de simples accords et de formules de cadences, ils ont beaucoup de force et de plénitude. Mais peu de variété : sans les *soli* intercalés qui les colorent de l'expression appropriée, ils fatigueraient assez vite. Pour les pièces à trois voix, les ensembles y sont tout à fait dans le style, très mélodique, des motets[1].

Le caractère général de toute cette musique s'éloigne encore par beaucoup de points de celui de notre art classique. Des œuvres du siècle précédent, les cantates ont gardé le rythme libre dérivé du rythme purement oratoire des mélodies grégoriennes. Les barres de mesure, supposé qu'elles fussent d'usage constant, n'ont pas encore assujetti le compositeur à la tyrannie de la carrure. Les accents principaux restent indépendants de la place de la note dans la mesure. Dans les récits proprement dits nous retrouverons encore les principales formules des premiers maîtres de l'art récitatif : Cavallieri, Peri, Caccini. Pour le chant expressif l'influence des Mazzochi se laisse sentir. Telle cantate de Domenico Mazzochi, certainement antérieure aux premiers essais de Carissimi, nous fait bien voir d'où le maître a tiré ses modèles[2]. A peine aura-t-il besoin d'alléger la forme, un peu lourde parfois, de ses prédécesseurs, d'animer leurs basses dont la majestueuse lenteur serait monotone à la longue. Mais la langue dont il va se servir est déjà créée : son génie n'aura qu'à lui donner la perfection suprême.

Cet art qu'on peut appeler primitif, puisque notre musique moderne en est sortie, a su trouver du premier coup la liberté, la vérité, que nous regardons volontiers comme une conquête de notre temps. L'air n'y est qu'une déclamation pathétique : les formes fixes qui s'imposeront bientôt ne sont pas encore codifiées. Les phrases mélodiques y alternent avec les simples récits : suivant le mouvement dramatique, elles se groupent, se modifient, se répètent. Le sens exige-t-il des reprises : le compositeur en variera suffisamment les passages épisodiques pour que, l'unité de l'ensemble demeurant perceptible, chacune garde sa personnalité. Ces longs morceaux sont rares d'ailleurs[3]. Plus souvent des thèmes courts, mais très expressifs, à peine développés par simple répétition dans un ton relatif, suffiront à nuancer de pure musique l'ampleur noble et calme des récitatifs.

Les procédés d'expression surprendront quelquefois. Pas plus qu'aucun de ses contemporains, Carissimi ne s'est abstenu de tentatives d'imitation que nous jugeons aujourd'hui puériles, surtout lorsqu'elles sont, comme c'est ici le cas, confiées aux seules voix.

Excusons-le, puisque tel était le goût du temps, lorsque sur les mots « serpentes et viperas », il place un chant dont les sinueux contours veulent peindre graphiquement les replis d'un serpent[4], ou quand au début du motet *Militia est vita hominum* il reproduit aux voix le dessin de fanfares de trompettes[5]. D'autres recherches restent plus acceptables. « Exterminate Lucife-

1. *Job*, cependant mis à part. La forme y est très dramatique et dans le trio final, l'Ange, Job et le Démon gardent chacun leur personnalité propre. Il serait impossible à chanter en chœur véritable.
2. Cf. *Les Pleurs de Marie-Magdeleine*, p. e., dont Kircher et Burney ont reproduit un fragment.
3. Les deux airs d'Ezéchias, l'air de Jonas, la déploration de la fille de Jephté, l'air du soprano dans le *Mauvais Riche*, etc.
4. *Le Mauvais Riche*.
5. Le même effet se retrouve dans *Jephté* : « Et clangebant tubae. » — Lecerf de La Vieville (*loc. cit.*) a

rum », dit le texte (*Lucifer*); et la mélodie, par deux fois descendant en tierces successives, paraît se précipiter aux abîmes. « Regem adora » chante, reconnaissante, la vraie mère du *Jugement de Salomon* sur un thème descendant, aux notes élargies progressivement, incliné, dirait-on, à l'aspect de la majesté royale, dont le mouvement ascendant des basses vise à symboliser la grandeur [1].

Ce sera surtout dans les vocalises que les maîtres de ce temps iront le plus volontiers chercher les traits de leurs peintures musicales. Carissimi n'emploie que fort rarement les ornements pour le simple plaisir de faire briller le chanteur. Il n'en était pas besoin et celui-ci ne se gênait pas, on peut le croire, pour improviser les broderies dont il lui plaisait de *diminuer* sa mélodie. Les passages écrits par le maître ont toujours un sens. Tantôt ils devront représenter la grandeur, l'immensité [2], tantôt la rapidité du mouvement, l'agitation, la violence [3]; ou bien encore la joie, la jubilation [4]. L'intention est parfois subtile. « Dividatur, dividatur », clame la fausse mère devant Salomon, et chaque temps se divise en deux groupes de doubles croches liées de deux en deux. Il y aura aussi des vocalises expressives, comme si le sentiment, à son paroxysme, ne se pouvait plus exprimer par la parole. Telles les touchantes plaintes de la fille de Jephté, ou la pitié du récitant devant les misères du mendiant Lazare [5].

Les éléments les plus simples du discours musical concourront aussi à l'expression. Ce n'est pas indifféremment que le compositeur emploiera tel intervalle mélodique : certains resteront réservés à la traduction d'émotions déterminées. La douleur, la souffrance physique, voudront la quinte diminuée descendante [6]; l'affliction, la tristesse, la quarte diminuée [7], ou plus rarement la septième en descendant, quelquefois la seconde augmentée montante [8]. Le respect, la crainte, la terreur, se traduiront par l'intervalle de sixte majeure, tandis que les quintes ascendantes affirmeront la joie, la confiance,

tort de reprocher aux compositeurs italiens « l'attention de s'attacher à peindre chaque mot en particulier ». Tous les maîtres français ou allemands en font autant au début du siècle. C'est un des abus du style récitatif, que cette imitation un peu grossière. La Vieville reproche amèrement à Carissimi un certain *discernere* dans le *Jugement de Salomon*, l'œuvre du maître qui l'avait le plus touché cependant, avoue-t-il. « *Discernere*, discerner c'est examiner et connaître le bien et le mal des choses, et pour représenter cet examen et cette connaissance de toutes les choses du monde, Carissimi met sur *discernere* un chant qui parcourt toutes les cordes. Quelle puérilité ! et comment appeler cela autrement ? » Je crois que La Vieville s'est ici montré trop subtil exégète. Il ne faut voir qu'un simple trait d'ornement dans ce passage, qui d'ailleurs n'est pas reproduit dans le manuscrit de la collection de Brossard, exécuté sur un original italien.

1. Il va sans dire que les mouvements ascendants ou descendants de la mélodie accompagnent régulièrement toutes les allusions du texte à un mouvement dans un sens ou dans l'autre. L'imitation est trop naturelle pour n'avoir pas été de tout temps pratiquée. Voyez p. e. « Cadant ad ima profundi » (*Lucifer*); « Nobiscum descende » (air de soprano du *Mauvais Riche*); « Tartari fornaces » (du même) ; « Assumptus est ab angelis » (ibid.), etc.

2. « His se jactabat vocibus ; gloria decoratum ; Exaltabo solium meum (*Lucifer*); tuam vastam ingluviem explebant. » (*Le Mauvais Riche*.)

3. Sur les mots « Ite, cedite, fugite, » etc., dans toutes les cantates; « spiritu tempestatis ; impetu horribili ; contra me tempestas orta est » (*Jonas*); les danses hideuses des démons : « Teterrimorum demonum. » (*Le Mauvais Riche*.)

4. Le chœur joyeux des filles d'Israël (*Jephté*) ; les citharèdes (*Balthasar*), les transports de joie d'Ezéchias ou de la mère dans le chœur final de *Salomon*.

5. « Sed, pietate non inanes, stabant canes, ejus ulcera lingentes et a sordibus tergentes. » (*Le Mauvais Riche*.)

6. Voyez par exemple l'air de soprano du *Mauvais Riche* sur les paroles « hic gaudia in fletus », le grupetto sur *gaudia* suivi de la quinte diminuée sur *fletus*.

7. Dialogue du père et de la fille (*Jephté*).

8. « Impie vivimus. » (*Plainte des damnés*.)

l'enthousiasme[1]. Employés harmoniquement, ces intervalles gardent leur valeur : d'une façon générale les accords dissonants éveilleront toujours l'attention sur une parole importante.

Le chromatisme est aussi une ressource dont l'art, essentiellement diatonique, du temps, tirera de précieux contrastes. Certaine gamme de basse descendante par demi-tons exprimera la douleur et l'effroi, les cris, les larmes[2]. Une autre formule du même genre, deux notes montant par demi-ton pour descendre d'un ton entier (*fa*, *fa dièse*, *mi*, supportant deux accords de sixte et l'accord parfait), haletante comme un sanglot, aura une expression plus désespérée encore[3].

Le passage du majeur au mineur, le changement imprévu de tonalité, sont aussi fréquemment employés. Burney, d'après Kircher, cite une cantate de Carissimi : *Démocrite et Héraclite*, où « la même mélodie gaie dans le mode majeur prenait, redite en mineur, une expression triste et pathétique aussi différente de la première que si elle n'eût eu rien de commun avec elle ». On rencontre un peu partout des exemples analogues[4]. Carissimi fait souvent monter les périodes de ses mélopées par progressions diatoniques modulantes. Ainsi dans *Baltasar*, les mots mystérieux : MANE, THÉCEL, PHARES, lus par Daniel sur la muraille, sont déclamés en larges notes sur l'accord parfait des tons de *fa*, *sol*, *la*. Quatre mesures de récitatifs donnent chaque fois la cadence parfaite du ton et l'on passe de l'un à l'autre sans transition[5].

Quand, dans la vision de sa mort, le mauvais riche entend la voix impassible d'un démon lui annoncer qu'il va descendre dans ce lieu « ubi ab igne voraberis et tormentis aeternis cruciaberis », c'est sur une seule note de soprano qu'est proférée la sinistre prédiction, immédiatement répétée un ton plus bas avec les mêmes harmonies, toujours plus effrayante en son impitoyable monotonie.

* * *

Tous les manuscrits sont simplement accompagnés d'une basse continue, chiffrée ou non : assez souvent deux violons, avec une basse instrumentale, *viola di gamba* ou *violone*, complètent cet ensemble. Le rôle de ces instruments est tout à fait secondaire[6] : la basse continue est seule importante. On

1. Voir pour toutes ces nuances un des grands monologues d'*Ezéchias*, de *Jonas*, de *Lucifer*, de *Jephté*, etc., etc.

2. *Lucifer*, « merentes dolentes »; *Jephté*; le *Jugement de Salomon* « infelices genitrices, ululantes et clamantes ». M. A. Pirro (*L'Orgue de S. Bach*, 1895) a signalé cette formule, qu'il croit provenir de l'école des organistes flamands, dans maintes œuvres sacrées ou profanes du XVII[e] siècle.

3. *Jephté* : « plorate, filii Israël » ; prélude de la *Plainte des damnés*.

4. Dans *Jephté*, quand le père aperçoit sa fille p. e. Le Père Kircher avait déjà remarqué quelle force merveilleuse d'expression le compositeur avait su tirer du choix des modes et des tonalités : « Cum dialogo festivo ac tripudiante tono qualis Octavus (*sol maj.*) est incepisset continuassetque, hunc planctum suum in tono differentissimo videlicet Quarto, Tertio mixto (*mi min. la min.*) instituit : ut qui tragicam historiam exhiberet, in qua gaudia vehemens animi dolor et augustia exciperet peropportune planctum ab eo tono qui ab Octavo toto, ut aiunt caelo dissideret, assumpsit ut sic opposita sua natura affectum differentiam melius exprimeret. » (*Musurgia universalis*, VII, 603.)

5. Le même procédé est employé dans le chœur de la tempête (*Jonas*) : « Nubes et nimbi, fluctus et turbines. »

6. Aussi bien, suivant les manuscrits, telle œuvre comporte ou ne comporte pas de violons. On les supprimait sans doute suivant les ressources de l'exécution. On pouvait les ajouter aussi : ce qui fait que pour certaines histoires tout au moins, leur authenticité originelle n'est rien moins que sûre.

a parlé quelquefois d'orchestre à propos de Carissimi. C'est une méprise singulière qui ne s'explique que par notre désir inconscient de retrouver partout nos habitudes musicales. Comme on voit dans les œuvres françaises des XVIIe et XVIIIe siècles l'orchestre sommairement réduit à deux lignes de violons dans les manières de réduction que sont alors les partitions imprimées, on s'est imaginé bien à tort que les deux violons de Carissimi sous-entendaient le même remplissage de parties intermédiaires [1]. Il suffirait cependant de considérer combien, dans les deux cas, diffère le rôle assigné aux instruments. Puis dans cette musique où tout est pour ainsi dire effet de *solo*, où les chœurs ne sont guère que des trios ou des quatuors à peine redoublés dans les grandes occasions, que viendrait faire un orchestre véritable, même restreint au simple quatuor? Cet orchestre que Lully lui-même n'emploiera qu'exceptionnellement [2], serait-il à sa place dans une église quand les opéras italiens ne le connaissent, autant dire, pas encore? Surtout depuis le triomphe du style récitatif, les instrumentistes sont comme les chanteurs. Ils ne pratiquent que le moins possible la musique d'ensemble. « Quant à la musique instrumentale, dit Maugars, en parlant de la cérémonie de l'Oratoire Saint-Marcel, elle étoit composée d'un Orgue, d'un grand Clavecin, d'une Lyre, de deux ou trois Violons et de deux ou trois Archiluths. Tantôt un Violon sonnoit seul avec l'Orgue et puis un autre respondoit; une autre fois ils touchoient tous trois ensemble différentes parties et puis tous les Instrumens reprenoient ensemble. Tantost un Archiluth faisoit mille varietez sur dix ou douze notes, chaque note de cinq ou six mesures. puis l'autre touchoit la mesme chose quoique différemment. Il me souvient qu'un Violon sonna de la pure chromatique... »

Tout cela, à vrai dire, semble fantaisies de virtuoses, intermède entre chaque morceau, plutôt que véritable accompagnement. Peut-être l'auteur inconnu des Histoires chantées ce jour-là s'était-il contenté de la seule basse continue. Mais s'il en était autrement, il n'aurait pu se servir que des mêmes musiciens et rien n'indique que Carissimi ait eu d'autres exigences. Maugars, indirectement, nous apprend donc ce qu'était son orchestre : quelques violons et archiluths, une basse à corde, un clavecin, l'orgue. A l'examen les partitions ne semblent pas nécessiter davantage.

En dehors des préludes et ritournelles, les violons servent à compléter les chœurs par l'adjonction de nouvelles parties. Chacun compte pour une voix réelle. Ainsi en avait usé Stefano Landi dans son *Il santo Alessio* : ses trois violons y font aussi une partie réelle, « *le sinfonie de violoni sono a tre voci e*

1. Cf. à ce sujet les assertions de M. Lavoix (*Histoire de l'Instrumentation*), qui veut retrouver dans Carissimi le prototype de l'orchestre de cordes à cinq parties de nos maitres du XVIIe siècle. Rien ne concorde moins avec les faits que cette hypothèse.

2. Dans les opéras de Lully et de ses contemporains, en dehors des ouvertures et des symphonies, le quintette des violons (*dessus*, *haute-contre*, *taille*, *quinte* et *basse*) n'est employé que pour soutenir les grands chœurs. En dehors de quelques airs de basse fort rares, il ne lui est jamais venu à l'idée que l'on pût employer une masse d'instruments à accompagner la voix d'un chanteur. Les récits, les airs ne sont soutenus que de la simple basse continue, exécutée au clavecin et doublée par une ou deux basses de violons : ou bien encore deux dessus de violons, de flûtes ou de hautbois en même temps, concertent ou dialoguent avec la voix. Ces instrumentistes choisis parmi les meilleurs et en très petit nombre (chaque partie doublée tout au plus), formaient ce que l'on appelait le *petit chœur*. Rien de plus contraire aux habitudes du temps que certaines exécutions modernes de fragments de Lully où l'on a pris la peine de réduire au quatuor les harmonies indiquées par les chiffres de la basse.

*quasi sempre fanno armonia perfetta da se*[1]. » Tel n'est pas l'usage français. Chez nous les instruments doublent les voix. Plus tard, quand l'art sera devenu plus complexe, les dessus de violons dessineront, à travers l'harmonie des voix, des hautes-contres, tailles ou quintes instrumentales, des contrepoints libres, d'un dessin et d'un rythme tout différents. Les motets à grand chœur de Lalande seront écrits dans ce système, le même en somme que celui dont Bach a communément usé. Ce n'est pas que quelquefois les violons du maître romain ne se bornent aussi à doubler les voix (chœurs de *Jephté*). Mais cela est exceptionnel et je ne sais si en ce cas les instruments n'ont pas été ajoutés après coup par quelque musicien français. Plus rarement le compositeur a tiré des violons dans l'ensemble des effets vraiment expressifs. Dans la *Plainte des Damnés* par exemple : leur voix gémissante s'unit admirablement aux douloureux accents des chanteurs dans le finale.

Nous avons parlé des préludes. Les ritournelles, quoique beaucoup plus courtes, leur ressemblent fort. Avouons qu'elles ne sont pas toujours très intéressantes, surtout quand elles se bornent à la simple répétition d'un fragment de l'air qu'elles précèdent, ce qui est le cas le plus ordinaire. Certaines ont cependant leur mélodie propre. Telle la plainte chromatique qui annonce le premier monologue, d'*Ezéchias*. Plus loin dans la même Histoire, il faut signaler aussi un effet assez rare. Après chaque période de la mélodie vocale, les instruments redisent un trait analogue. Cela fait déjà pressentir le dialogue concertant de la voix et de l'orchestre qui sera la règle plus tard[2].

Dans toutes ces ritournelles, rien n'indique expressément qu'elles dussent toujours être réservées aux violons. Il est infiniment probable, au contraire, que d'autres instruments, les archiluths par exemple, si à la mode alors, les remplaçaient de temps en temps pour éviter la monotonie. « Ils se servent de la théorbe pour chanter et de l'archiluth pour toucher avec l'orgue, avec mille belles variétés et une vistesse de mains incroyable[3]. »

Mais ces grands instruments à cordes pincées servaient surtout à réaliser la basse continue. Les théorbes, les *chitaroni* plutôt, variété que les Italiens préféraient au théorbe des Français, soit seuls, soit avec les violes, l'orgue

1. Préface de *Il santo Alessio*. Cette manière d'écrire les violons, en ce qu'elle différait de celle des Français, avait été remarquée par Brossard, qui, en son *Catalogue*, a consacré une note assez longue à l'oratorio de Landi. Il observe que « toute la pièce finit par un grand chœur à treize parties, scavoir : trois dessus de violons ; trois dessus, deux hautes-contres, deux tailles et une basse pour les voix ; une basse pour *arpe, tiorba* et *violoni* et une basse continue ».

2. L'air joyeux d'*Ezéchias*. — Il faut noter que les ritournelles les plus ordinaires, qui nous paraissent volontiers insipides, ne s'exécutaient pas telles qu'elles étaient écrites. Elles servaient évidemment de sujet aux variations improvisées des virtuoses. L'auteur a même pris soin de ménager l'amour-propre de chacun des deux solistes : quand la même ritournelle se répète, le premier violon prend ordinairement la partie que le second avait à jouer la première fois, et réciproquement. L'un et l'autre pouvaient ainsi *diminuer* à son tour.

3. L'archiluth, comme le luth, dont il ne différait que par le second manche qui lui donnait plus d'étendue au grave, était monté de cordes doubles à l'octave pour les basses, à l'unisson pour les dessus. Il devait avoir beaucoup de son, et se prêter très bien aux passages en solo. Le théorbe était tout pareil, mais, ainsi que le *chitarone* italien, il n'avait que des cordes simples : son timbre, plus discret, s'alliait mieux à la voix. « C'est un instrument merveilleux pour jouer la basse continue », dit Brossard. Delais, en son *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin* (1690), nous apprend qu'il supplanta le luth dans l'accompagnement parce que, dans ce dernier, on trouvait que « les dessus dominaient trop et que les basses ne fournissaient pas assez ». Théorbes, archiluths ou *chitaroni*, grâce à leur double manche, descendaient fort bas, jusqu'au *sol* au-dessous de l'*ut* grave de nos violoncelles. Ces cordes graves devaient avoir un son assez volumineux, et faire un fort bon effet dans les basses, au-dessous sans doute de la note écrite.

ou le clavecin, formaient la base de l'accompagnement instrumental[1]. Ils donnaient facilement des accords de trois ou quatre notes, suffisants pour soutenir la voix, et la beauté de leurs sons était jugée sans égale. Timbre argentin, ce n'est pas assez dire; pour les enthousiastes, c'est « l'harmonie dorée » du luth et de sa famille, qu'ils vont célébrant à l'envi. On ne les emploie guère seuls cependant, en dehors des concerts de chambre. Au théâtre ou à l'église, aû risque d'étouffer un peu leurs délicates résonances, il faut que d'autres instruments leur viennent en aide[2]. Les basses de viole, *viola di gamba* ou *violone*, servaient à soutenir la note de basse. A l'église, où l'orgue pouvait tenir ce rôle, elles ne se montrent guère. Du moins dans les manuscrits où elles sont parfois notées, ne les voit-on paraître qu'avec les violons. Elles doublent alors la basse continue, la variant quelque peu de temps en temps. La lyre *(lira doppia, arciviola)* est plus fréquemment employée : elle est le complément ordinaire des cordes pincées. C'est encore une espèce de viole, construite en vue de donner une harmonie complète. « Le chevalet est plus plat que celuy des violes, parce qu'il porte une plus grande multitude de cordes, dont il faut toucher trois ou quatre en même temps d'un seul coup d'archet, pour faire des accords[3]. » Le son de cet instrument était assez faible : Doni, que ne satisfont point les usages de son temps en matière d'accompagnement, déclare que c'est à peine s'il peut être entendu au milieu des autres[4]. Le Père Mersenne n'en déplore pas moins qu'on s'en serve si rarement en France : « Le son de la lyre est fort languissant, dit-il, et propre pour exciter à la dévotion et pour faire rentrer l'esprit en soy-mesme : l'on en use pour accompagner les voix et les récits[5]. »

L'orgue et le clavecin, enfin, complétaient l'ensemble. Si l'orgue nous paraît ici à sa place, la présence du clavecin à l'église nous étonne. Que vient-il faire là, aux côtés de son majestueux rival, qui doit écraser de ses puissantes tenues, ses sons faibles et sourds ? Mais pour ses nombreux avantages, et malgré les attaques de ses ennemis, il s'était si bien imposé, qu'on ne pouvait s'en passer nulle part. A l'église comme partout, le clavecin reste le fondement de la basse continue : son rôle dans l'accompagnement est prépon-

1. Le chitarone a été tenu en grande faveur pendant tout le XVII[e] siècle, par les artistes italiens. Giulio Caccini fut un des premiers à le mettre à la mode : il se servait, paraît-il, d'un instrument d'ivoire. Cf. *Intavolatura di Liuto e di Chitarrone* di Alessandro Piccinini, *Bolognese*. Bologne, Moscatelli (1623).

2. En France, on n'usa du théorbe à l'église qu'assez exceptionnellement. La chapelle du roi l'admettait quelquefois cependant, peut-être dans les motets italiens. Pierre Chabanceau, successeur de Labarre, le plus jeune frère de Joseph de Labarre, organiste du roi jusqu'en 1678, joueur de luth ordinaire de la Chambre, qui jouait à la chapelle de la *grosse basse de violon*, était également *théorbe* au besoin.

3. Mersenne, *Harmonie universelle*.

4. « Appena si sentono fra gli altri istromenti... » *(Trattato della musica scenica)*. — Doni n'est pas non plus très partisan des luths ni des théorbes et il trouve au clavecin toutes sortes de défauts : il sent trop l'école, dit-il ; son aspect n'est ni noble ni élégant et l'on ne peut en jouer sans chandelle allumée, ni sans livre ouvert. Enfin, ce qui est plus sérieux, sa sonorité est insuffisante pour les grands espaces. A l'imitation des anciens, il voudrait qu'on se servît, pour soutenir les voix, d'instruments à vent : flûtes douces, traversières, cornets courbes ou droits, etc. ; à défaut d'exécutants assez habiles (et ils étaient rares en Italie où ces instruments étaient fort méprisés), il donne la préférence à quatre ou cinq violes, exécutant chacune une seule note des accords, malgré l'embarras des répétitions préalables nécessaires en ce cas.

5. La lyre avait quinze cordes accordées de façon très bizarre. Les trois premières étaient doubles à l'octave : *do, do ; ré, ré, sol, sol* (à l'unisson des deux cordes graves du violoncelle). Les autres se suivaient par quartes descendantes et par quintes montantes alternativement : *ré, la, mi, si, fa dièse, do dièse, sol dièse, ré dièse, la dièse*. On variait souvent cet accord, mais il restait toujours conçu suivant les mêmes principes. On obtenait ainsi, en couchant l'index sur le manche, des accords très serrés avec plusieurs notes redoublées.

dérant. Car, en dehors des ensembles et des chœurs, l'orgue devait se faire entendre avec une extrême discrétion, peut-être bien souvent se borner à donner la simple basse des accords. Clavecin, lyre, théorbe, font le reste dans les airs et les récitatifs : soit tous ensemble, soit plutôt alternativement pour plus de variété. N'allons pas songer d'ailleurs à nos grands instruments modernes. Pour l'emploi indispensable mais effacé qui leur était affecté, de petites orgues portatives suffisaient : à un seul clavier, sans pédales [1]. Les églises d'Italie n'en avaient pas souvent d'autres d'ailleurs.

*
* *

Voilà donc l'orchestre de Carissimi. Les modernes vont le trouver bien pauvre. Aucun des effets qui nous sont familiers ne pourrait être même indiqué avec des ressources aussi restreintes. Est-ce un orchestre, ce petit groupe d'instruments, dont chacun se suffit à lui-même ? Les deux violons des ritournelles et des symphonies mis à part, tous donnent l'harmonie complète. Lyre, théorbes, orgue et clavecin ne se partagent pas les notes des accords, comme le quatuor de nos orchestres. S'ils jouent ensemble, ce n'est que pour grossir la sonorité des ensembles. S'ils alternent, c'est pour varier tant soit peu les couleurs de la trame harmonique. Et dans quelles limites étroites ! Nous sommes loin du luxe sonore de l'*Orfeo* de Monteverde, à peine antérieur cependant, et nous pourrions nous étonner de ce que les compositeurs aient si mal imité les recherches de l'ingénieux Vénitien [2].

La richesse orchestrale de Monteverde n'était qu'un legs des habitudes du siècle précédent. C'est au temps du style polyphonique qu'il convient de rapporter cet emploi des instruments variés réunis par famille [3]. A Venise surtout, l'art madrigalesque fut loin d'être, comme on le croit communément, exclusivement vocal. Mais le drame lyrique florentin, dont les Romains sont les héritiers directs, est venu instaurer une tradition bien différente. Les novateurs partent de ce principe que plus les moyens sont simples, plus l'effet peut être puissant. Quand ils remplaçaient par la déclamation à voix seule les majestueux contrepoints des vieux maîtres, ce n'était pas pour leur substituer l'appareil compliqué de plusieurs instruments mis ensemble. Un seul chanteur

1. Ces petits instruments comptaient généralement quatre ou cinq jeux dont un seul huit-pieds. Voici par exemple l'orgue construit en 1620 pour le monastère San-Bartolomeo dell' Isola, à Rome. Le plus grand tuyau avait 7 pieds (le *mi* dans l'échelle du 8 pieds), le clavier 45 notes. Il comptait cinq jeux : 1° Principale, *3 pieds* ; 2° Ottava, *4 pieds* ; 3° Quinta decima, *2 pieds* ; 4° Decima nona, *1 pied 1/2* ; 5° Vigesima seconda, *1 pied*.

Pour un facteur du temps, ce serait à dire : *Montre, prestant, doublette, larigot, flageolet*. Ce ne sont pas là des sonorités bien puissantes, ni bien majestueuses.

2. Notons d'ailleurs que l'orchestre de l'*Orfeo* est tout de même plus voisin de l'orchestre des maîtres romains que de celui des modernes. Les 30 ou 40 instruments indiqués par la partition ne donnent, bien entendu, jamais ensemble, chaque musicien en jouait plusieurs d'ailleurs, suivant le besoin. Ils ne servent guère qu'aux ritournelles assez variées et n'accompagnent pas la voix, à proprement parler, sauf bien entendu ceux qui ne servent alors qu'à cet usage, les mêmes que ceux dont Carissimi et les autres se sont servis : *chitaroni*, orgues portatifs, clavecins, violes. Cependant les chœurs sont soutenus quelquefois par une famille d'instruments, et l'on trouve des ritournelles ou préludes écrits pour les violes ou violons à cinq parties, pour les cornets et trombones, à six ou sept pour les trompettes, etc.

3. Cf. Praetorius, *Syntagma musicum*, 3° partie. — A Munich, la chapelle, sous la direction d'Orlando de Lassus, comprenait outre les chanteurs, des instrumentistes nombreux, violes, luths, cornets et trombones. La basilique de Saint-Marc enrtetenait un orchestre analogue, et l'on sait l'usage fréquent que Giovanni Gabrieli a fait des instruments dans ses motets.

récitant au son d'un seul instrument, voilà leur idéal. Doni, qui les approuve, l'atteste. « Ces virtuoses de Florence, dit-il, qui se sont toujours montrés exacts et judicieux, se sont ordinairement servis d'une basse de viole, pour faire la consonance principale avec la voix et, pour le *ripieno*, d'une *lira grande*, dite archiviole [1]. » Peu à peu le besoin se fit sentir d'une harmonie plus pleine et plus riche, plus sonore aussi. La musique récitative passe de la chambre au théâtre et à l'église. Il fallait être entendu dans ces vastes espaces. Des autres instruments, les plus nobles se joignirent aux premiers. Le principe de l'accompagnement n'a pas varié pour cela. Ceux-là seuls qui peuvent donner l'harmonie complète, les *istromenti di corpo*, ainsi que l'on disait, sont couramment mis en œuvre. Aussi bien dans l'ensemble se complétaient-ils l'un par l'autre, chacun y apportant ses qualités particulières. Le clavecin se prêtait admirablement à donner aux accords leur forme la plus régulière et la plus commode ; la lyre, la viole, comme l'orgue, avaient l'avantage des sons soutenus ; le théorbe, l'archiluth, l'emportaient par la douceur et la beauté du timbre.

C'est en vain que d'excellents *dilettanti* souhaiteront composer différemment la symphonie : employer par exemple, comme le voudrait Doni, un quatuor ou un quintette de violes, redoublées au besoin dans chaque partie. Les exécutions sont rarement préparées en Italie : les chanteurs se piquent de tout réciter à livre ouvert. L'accompagnement sur un instrument polyphone offre donc de grands avantages. Il dispense en outre de la copie des parties d'orchestre, chaque exécutant se guidant sur la seule basse continue, encore régulièrement chiffrée dans la première moitié du siècle [2]. Aussi, avec quelques violons pour fournir au besoin des accents expressifs, faire à propos passages ou diminutions, la petite phalange d'*istromenti di corpo* suffira parfaitement aux exigences des artistes.

Des esprits pointilleux observeront cependant que les instruments à cordes pincées et les instruments à clavier ne sauraient s'accorder parfaitement, parce qu'ils ne sont pas *tempérés* suivant le même système [3]. Doni remarque que ceux qui jouent le luth ou le théorbe avec le clavecin ou l'orgue, sont obligés de *diminuer* tout le temps, car « s'ils faisaient les notes entières, la dissonance se ferait sentir, tandis qu'en notes rapides, elle n'est pas désagréable, parce qu'on ne peut l'entendre [4] ». Cette habitude d'exécuter la majeure part des accompagnements en *diminution*, c'est-à-dire en variations plus ou moins rapides, simultanément avec la note réelle et fondamentale, n'était pas nouvelle. Dans ce cas particulier, cela pouvait éviter des discordances ; mais, même sans cette bonne raison, nos ancêtres y trouvaient tou-

1. *Trattato della musica scenica.*

2. « ... Non è necessario far spartitura o intavolatura, ma basta un Basso con i suoi segni come abbiamo detto sopra. » AG. AGAZZARI, *Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti...* (1607). Cf. aussi DONI. « Bastando l'intavolatura di un simplice basso continuo, *senza obligo di battuta alcune...* »

3. ARTUSI, *Delle imperfezioni della moderna musica...* Venise, Giacomo Vincenti, 1600. — L'orgue, l'épinette, le clavecin et aussi les harpes avaient le tempérament par tons égaux et demi-tons inégaux ; le luth et sa famille, les violes, la lyre, par tons divisés en deux demi-tons égaux. On ne comprend guère la raison de cette différence, qu'il eût été facile de corriger dans la pratique, en déplaçant légèrement les touches du manche de ces derniers instruments.

4. Sans doute alors, luths ou théorbes ne faisaient-ils qu'une seule partie, la basse probablement ou les premiers, quelque trait de dessus. Car le doigté de ces instruments ne se prête guère à exécuter des traits et des accords en même temps.

jours grand plaisir. Mersenne remarque que les cornets, dont on se servait de son temps partout en France pour soutenir les voix des soprani dans la musique figurée, peuvent exécuter des traits « jusqu'à passer trente-deux notes à la mesure, lorsqu'on en sonne en perfection ». « Et parce que cet instrument, ajoute-t-il, doit sonner la musique presque toute en diminution, il est nécessaire que celuy qui veut apprendre à en joüer, sçache composer et qu'il soit bon musicien, afin qu'il fasse les fredons et les diminutions bien à propos. » Une grande habileté était requise, beaucoup d'expérience aussi pour improviser, sur le livre, des traits d'ornements qui se pussent glisser au travers des contrepoints sans incorrections trop sensibles. Encore était-on là-dessus moins sévère que nous le sommes : bien des mouvements fautifs, des octaves redoublées, des fausses relations, des froissements qui choqueraient les puristes, étaient alors fort bien tolérés[1].

Puisqu'un tel genre d'exécution s'était plié tant bien que mal aux difficultés de l'écriture polyphonique, à plus forte raison allait-il s'adapter à la musique récitative sans la moindre difficulté. De fait, dès les premiers essais, il y semble si bien à sa place qu'il y devient presque nécessaire, au goût commun. « Melismatica species est theatris aptissima », dira le Père Kircher[2]. Non seulement au théâtre, mais à la chambre et à l'église, les instrumentistes lutteront de virtuosité et d'ingénieuses recherches. Jusqu'à l'abus. Et plus d'une fois les auditeurs s'en montreront choqués. Surtout en France, il n'est pas de traité d'accompagnement qui ne s'efforce de mettre les exécutants en garde contre cette prétention détestable de vouloir rivaliser avec le chanteur[3].

Tous les instruments qui composaient le petit groupe employé à soutenir les voix dans les œuvres d'une certaine importance ne concouraient pas également à l'ornementation. Agostino Agazzari les divise fort judicieusement en deux classes : les uns sont chargés de l'*ornamento*, les autres du *fondamento*.

« Les premiers, dit-il, par leurs badinages et leurs traits de contrepoint, rendent l'harmonie plus agréable et plus sonore. » On usait pour cela de ceux qui pouvaient faire aisément des séries de notes rapides : le luth, qui se joue avec beaucoup d'invention et de diversité; la harpe, qui s'unit bien à la voix humaine; le violon enfin, le plus convenable pour ces fantaisies brillantes[4]. Et notons qu'il est très vraisemblable que les violons aient eu très souvent à se faire entendre pour l'*ornamento*, là même où aucune partie n'est écrite en toutes notes pour eux.

Quant au *fondamento*, c'est au contraire « l'appareil harmonique sur lequel le chant se meut ». Les instruments qui en sont chargés devaient tenir l'har-

1. Le serpent lui-même, qui ne nous semble pas un instrument folâtre, pouvait, quoique avec plus de retenue, s'égayer aussi de la sorte... « Il imite les mignardises et les diminutions (de la voix), qu'il peut faire de trente-deux notes à la mesure, encore qu'il les faille éviter dans la musique à plusieurs parties... n'y ayant que la seule descente de l'octave qui soit permise... » (*Harmonie universelle.*)

2. *Musurgia universalis.*

3. « ... Si l'on ne touche le théorbe avec modération et que l'on y mesle trop de confusion comme font la plupart de ceux qui accompagnent plutost pour faire valoir la souplesse de leurs doigts, que pour faire paroistre la voix à laquelle ils sont obligez de s'accommoder, c'est pour lors accompagner le théorbe de la voix et non la voix du théorbe. » BACILLY, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter.*

4. «... Il violino richiede dei passagi distinti e lunghi, scherzi ripostine e fugghette replicate in più luoghi. » AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti.*

monie ferme, sonore et continue pour bien soutenir la voix[1]. La lyre, dont nous avons déjà parlé, était un de ceux-là. Ses larges accords, très pleins, très serrés, ne pouvaient se présenter que sous l'aspect plaqué le plus simple, la constitution de l'instrument le rendant d'ailleurs tout à fait impropre aux traits de vitesse. L'orgue et le clavecin restaient cependant les organes attitrés du *fondamento*. Non qu'ils ne pussent viser aussi à la virtuosité. Mais comme ils avaient plus de facilités que les autres pour frapper les accords dans toutes les positions, ils avaient bien vite assumé, le clavecin surtout que l'on trouvait partout, le premier rôle dans la réalisation de la basse continue[2].

Quant à la forme même de cette réalisation, qui est ce qui nous importerait le plus de savoir pour donner, à l'exécution, leur physionomie exacte aux œuvres de Carissimi comme de ses contemporains, nous ne pouvons nous en faire qu'une idée assez sommaire. Les accords sont faciles à déterminer, même quand la basse ne porte aucun chiffre. Les chiffrages de quelques manuscrits peuvent même fort bien n'être que des additions postérieures, puisque l'usage italien, au temps du maître, était de n'en pas faire usage. Après les avoir fort exactement notés dans le premier quart du siècle, on s'était promptement affranchi de cette sujétion. L'extrême simplicité de l'harmonie rendait les chiffres peu nécessaires. Il peut y avoir quelquefois, faute d'indication, à hésiter sur le mode, majeur ou mineur, de certains passages[3]. Mais c'est à peu près tout. Partout ailleurs, quand le compositeur veut employer quelque dissonance s'éloignant des accords parfaits ou de sixte qui sont le fond du discours musical, cette dissonance est exposée dans la partie vocale. Le chant et la basse marquent généralement l'intervalle caractéristique.

Mais l'accompagnateur ne doit point se faire scrupule de s'écarter quelquefois de la simplicité coutumière pour introduire dans son harmonie quelques artifices élémentaires, retards ou notes de passage. Toutes les fois qu'il y aura lieu de souligner un mot du texte, d'exprimer une idée de tristesse, de douleur, de souffrance, on pourra se servir de ces dissonances passagères, s'agirait-il même d'une pièce chiffrée dont les chiffres resteraient muets à cet égard[4]. N'oublions pas que l'orgue et le clavecin étant de leur nature inaptes à produire les nuances expressives de *piano* et de *forte*, ils devaient avoir recours aux différents moyens dont on se servait dans la musique instrumentale pure pour suppléer à cette insuffisance. On peut laisser de côté les mordants, grupetti, notes d'agrément de toute sorte, puisque notre goût aurait aujourd'hui peine à s'en accommoder. Mais l'usage discret des artifices harmoniques, plus intéressant, est aussi plus conforme aux procédés d'expression que nous avons signalés déjà comme propres à l'art de ce temps.

Ne nous représentons pas non plus, comme on est trop volontiers porté à

1. « ... Sono l'apparechio armonico su cui movesi il canto; tengono l'armonia ferma, sonora e continoata per sostenere la voce. » (Ibid.)

2. « ... Ses accords et ses tons (de l'épinette) approchent de plus près de la juste proportion de l'harmonie qu'ils ne font sur le luth, et l'on fait plus aysément plusieurs parties sur l'épinette que sur ledit luth. » MERSENNE, *Harmonie universelle*.

3. P. e... « ubi a igne voraberis... » pour la première fois *(le Mauvais Riche)*.

4. En effet, même dans les compositions françaises qui sont toujours chiffrées, les indications ne disent rien au sujet de ces altérations qui, considérées mélodiquement dans la partie qui les exécute, sont analogues aux *agréments* du chant dont on faisait couramment usage sans les noter, mais que très imparfaitement.

le faire, la basse réalisée comme une succession monotone d'accords plaqués note contre note. Il en pouvait être ainsi de temps en temps, dans les récits les plus simples par exemple, ou bien encore quand le talent de l'accompagnateur était médiocre. Mais disposait-on d'un artiste habile, il en allait tout autrement. Le contraire surprendrait si l'on considère les œuvres écrites des organistes ou clavecinistes de l'époque, ou quand on entend les contemporains parler de leurs improvisations. En somme la basse écrite ainsi que le chant leur servaient de thème. C'était à eux d'échafauder là-dessus des dessins élégants, d'ingénieuses imitations, des contrepoints bien conduits. Le tout dans la limite du possible et du bon goût, le compositeur s'en remettant à eux là-dessus[1]. « L'armonia si appogga nella presente *Euridice* supra un basso continuo... e le parti medie resto le lascio al giudizio del suonatore », dit Peri en la préface de son opéra. Semblablement Landi, un peu plus tard, fera appel, pour la bonne exécution de son œuvre, à *la discretezza de' suonatori esperti.* L'idéal semble avoir été une harmonie assez animée par le mouvement des parties, assez peu remplie (trois voix le plus souvent), sans redoublements de notes, enrichie autant que possible d'imitations des traits les plus saillants de la partie vocale[2]. On s'en fera une idée assez exacte, en prenant la peine de transcrire en notation usuelle quelques-unes de ces tablatures de luth des recueils d'*Airs de cours* ou de ballet français du même temps, ceux de Boësset par exemple[3]. Ce sont les mêmes dispositions, un peu simplifiées, peut-être.

Mille circonstances diverses pouvaient d'ailleurs modifier la physionomie de l'accompagnement du clavier : la virtuosité plus ou moins grande des artistes chargés de l'*ornamento*, s'ils jouaient ensemble; le caractère expressif du morceau; le choix des instruments qui se faisaient entendre[4]. Tout cela variait sans cesse. Il serait donc téméraire de penser à déterminer une fois pour toutes des formules de réalisation à leur place dans tous les cas. La précision de nos compositions modernes où les plus petits détails sont fixés après mûr examen, est inconnue au XVIIe siècle. Les artistes chargés de produire l'œuvre prennent à son élaboration définitive une part qui leur est maintenant refusée. On a surtout souci alors d'approprier, du mieux qu'il se peut, l'ouvrage aux ressources dont on dispose. Suivant qu'elles sont plus ou moins complètes, l'accompagnement sera traité de façon plus ou moins complexe et savante. « C'est une chose de jouer seul, c'en est une autre de jouer en compagnie de voix ou d'autres instruments, ou des deux réunis », dit fort à propos Pietro

1. Tous les traités d'accompagnement parlent de cette bonne manière d'exécuter la basse continue, en ajoutant qu'elle est difficile et que ceux qui ne sont pas excellents musiciens feront bien de s'en tenir à des formes plus simples.

2. Il est des compositeurs cependant qui, sans doute plus soucieux que les autres de laisser leurs récits en pleine lumière, exigeront moins de recherche. Marco da Gagliano (préface de *Dafne*) recommande de jouer simplement, sans ornements, en s'abstenant de refrapper la note du chant.

3. *Airs de cours mis en tablature de luth* (1612-1615). — On peut aussi comparer l'accompagnement instrumental (quand il existe noté) des compositeurs français du XVIIe siècle. Charpentier, par exemple, pour ce que son style a retenu d'habitudes italiennes, peut servir à cette étude : il a quelquefois des airs à voix seule soutenue du quatuor ou du quintette des cordes.

4. Le goût de l'orgue n'était pas tout à fait le même que celui du clavecin et nous avons même vu qu'il devait souvent se borner à quelques notes à peine. De même si, dans un air pathétique, le maître de chapelle s'était proposé de mettre en relief le timbre « languissant » de cette lyre si propre à faire « rentrer l'esprit en soy-même », il fallait bien qu'à ce moment les virtuoses du clavier se montrassent fort discrets, prompts à s'effacer devant l'instrument principal.

della Valle[1]. En général, l'accompagnement figuré et ornementé sera réservé aux airs, aux grands monologues à *voce sola*. Les dialogues, les récitatifs surtout, se contenteront de formes moins recherchées. Il en sera de même pour les chœurs. « L'accompagnement des chœurs est le plus simple de tous : il ne comporte aucun artifice de contrepoint. De bonnes consonances seulement et des accords gracieux d'un bon style pour soutenir la voix. Je crois qu'en tout temps les habiles ont jugé que c'était bien ainsi[2]. »

N'allons pas plus loin que ces indications sommaires. Ces détails pratiques importent peu en somme à la connaissance de l'œuvre admirable du maître romain. La beauté supérieure du style de Carissimi réside dans la vérité et dans l'humanité qui s'en dégage, et les voix soutenues d'une harmonie purement abstraite la traduiront tout entière. D'ailleurs, si nous pouvons savoir à peu près comment ces cantates s'exécutaient en leur temps, nous ne saurions jamais réaliser des conditions absolument identiques. Nos orgues ont une tout autre puissance que les petits instruments italiens d'alors, nous disposons pour les chœurs et les ensembles de voix bien plus nombreuses. Mais nous n'avons plus le petit groupe des instruments à cordes pincées; le clavecin, ou son représentant moderne, le piano, n'a guère accès dans les églises. Au concert même, à côté des chefs-d'œuvre de nos grands organiers, quelle figure ferait-il? C'est donc aux maîtres de chapelle et aux chefs d'orchestre de faire de leur mieux pour reproduire ce qu'il y a d'essentiel et de caractéristique dans les procédés dont Carissimi a emprunté l'usage à ce qui se faisait autour de lui. Conserver le plus possible le caractère du *solo* aux instruments et à la majeure part des parties vocales; se tenir en garde contre tout ce qui reproduirait les effets de l'orchestre moderne, maintenir au second plan la réalisation du *continuo*, cela seul a quelque importance. Une recherche d'exactitude trop étroite réjouirait peut-être les archéologues, mais ne pourrait que nuire à l'intelligence d'œuvres qui sont le patrimoine de tous. Se transformer au cours de leur vie éternelle doit être le sort de tous les ouvrages supérieurs. Ni Bach, ni Mozart, ni Beethoven même ne nous sont connus de la même façon qu'à leurs contemporains. Il en sera de même de Carissimi. Ni les uns ni les autres n'y perdront rien d'ailleurs, car les œuvres de génie, parce qu'elles sont immortelles, se prêtent, sans rien perdre de leur idéale beauté, aux conditions diverses que chaque siècle leur impose.

HENRI QUITTARD.

1. *Della musica dell' età nostra* (1640).
2. Ibid.



# COMPTE RENDU

## des Assises de musique religieuse et classique données par la Schola Cantorum

### les 26, 27, 28, 29 et 30 septembre

---

### AVANT-PROPOS

Les assises de la *Schola*, sans atteindre l'éclat des fêtes d'Avignon de l'an dernier (ces grandes assises musicales ne se recommencent guère), ont été pourtant des plus réussies. Ce n'était pas sans quelque présomption que la section de propagande de notre œuvre avait assumé la lourde charge de réaliser, en si peu de temps et dans un local à demi achevé, un programme aussi complet et si divers dans ses manifestations. Car à côté des séances d'études, celles-là purement intellectuelles, il s'agissait de donner un ensemble de réunions plus purement artistiques, susceptibles de retenir les congressistes et les forcer, presque malgré eux, à ne pas quitter ou à peu près notre *Schola*, ce qui n'était pas chose facile, étant données les distractions multiples de Paris en ce moment. Il y a bien eu quelques météores, mais en résumé tous les congressistes sérieux étaient à leur poste, aussi bien aux leçons et aux communications du matin qu'aux séances de l'après-midi et du soir, que fréquentaient alors une grande affluence de gens attirés par la seule musique, qui, il faut le dire, était versée à profusion. On vous dira plus loin combien il en fut donné, et l'état de saturation auquel on était arrivé. A certains, les Parisiens en particulier, cette abondance de bien nuisait un peu, mais les autres, ceux qui vivent retirés au fond de leurs paroisses et de leurs monastères, ou bien encore les citadins des petites villes qui sont si sevrés de musique, ceux-là donc s'en fourraient bien au-dessus des oreilles, et j'en connais qui en eussent entendu encore. Ceux-là ne sont peut-être pas les plus sages.

Mon rôle sera limité, ayant été heureux de laisser la parole à deux de mes précieux collaborateurs, qui, plus experts que moi en la matière, donneront de ces fêtes un compte rendu exact et savoureux. On lira donc plus loin un examen technique de toutes les communications et conférences qui furent données au cours des fêtes. Le R. P. Dom Parisot se chargera ainsi de toute la partie didactique. Quant au compte rendu purement musical, c'est M. Pirro, notre érudit collègue, qui s'en chargera. Son article suivra celui du Révérend Père. Il ne me reste donc qu'à remercier tout le monde et en particulier S. G. Mgr Foucault qui, avec une affabilité exquise, fut le plus pétulant, le plus actif, le plus jeune de nos congressistes, ayant une réplique toujours prête, souvent une controverse, toujours un sourire, et animant de sa parole claire et vivante nos réunions. On parla beaucoup rythme, mesure, on se chamailla même un brin, et les timides de s'effrayer sans raison, car on finissait toujours par être d'accord, tant il est vrai que c'est sur la pierre solide de Solesmes qu'il s'agit d'élever l'édifice, et la pierre solide de nos réunions c'était le Rme Père Dom Pothier, véritable bloc de marbre fin qu'il est difficile d'entamer, et dont la parole est d'or. C'était vraiment consolant de voir ce saint moine si simple,

que les dignités ecclésiastiques sont venues toucher, et qui maintenant abbé de son monastère, n'en est pas moins resté le « bon gros moine d'autrefois » qui sait amener à lui tous ceux qui l'approchent. Il en était ainsi de nos congressistes qui n'avaient point eu encore le bonheur de l'approcher. Il fit des conquêtes. Ceux-là étaient certainement des artistes; il en était venu entre autres, de Belgique notamment, de sûrs amis de notre œuvre, qui remportèrent des impressions excellentes, surtout à Saint-Gervais, dans ce magnifique office pontifical où Dom Pothier, mitré comme un moine d'Holbein, pontifiait, tandis que du haut de la chaire résonnait la belle parole de l'Évêque, tandis que les chants des immortels maîtres religieux s'étaient tus. J'aurais voulu donner ici la liste de tous nos congressistes, il était difficile de les reconnaître tous, beaucoup ont retiré leurs cartes à la dernière heure, et nous n'avons pas sous les yeux les listes des premiers inscrits. Je citerai pourtant au hasard quelques noms; les autres m'excuseront.

S. G. Mgr Foucault, Evêque de Saint-Dié; le Rme Père Dom Pothier, Abbé de Saint-Wandrille; Dom Parisot; l'abbé Villetard, du diocèse de Sens, et M. le Chanoine maître de chapelle de ladite cathédrale; l'abbé Duchat, maître de chapelle de la cathédrale de Troyes, assisté de M. l'abbé Poissenot, du petit séminaire de Troyes; M. l'abbé Flément, directeur de la Schola de Saint-Jean-de-Luz; M. l'abbé Brau, économe du grand séminaire de Tarbes; M. l'abbé Laglaye, maître de chapelle de la cathédrale d'Aire; M. l'abbé Lepage, organiste de la cathédrale de Rennes; M. l'abbé Gaborit, maître de chapelle de la cathédrale de Poitiers; M. l'abbé Marais, maître de chapelle de la collégiale de Flers, ancien élève de la *Schola*, et M. l'abbé Dubois, maître de chapelle d'Alençon; M. l'abbé Vion, maître de chapelle de la cathédrale d'Amiens; M. l'abbé Delamare, de l'institution Join-Lambert de Rouen; M. Oury, organiste de la cathédrale de Toul et directeur de la société de Sainte-Cécile de Toul; le Très Cher Frère Albert des Anges; M. l'abbé Teppe; M. l'abbé Rabat, maître de chapelle de l'église du Sacré-Cœur de Rodez, ancien élève de la *Schola*; M. Loth, organiste à Louviers; M. le Chanoine Bargilliat, de Quimper; M. Victorino Beraza, de Madrid; M. l'abbé Collard, de Châlons; M. Domont, maître de chapelle à Amiens; M. l'abbé Gargadenner, maître de chapelle de la cathédrale de Quimper; M. l'abbé Herment, de Châlons; M. Huet, organiste à Châlons; M. Le Berre, de Brest; M. l'abbé Mayet, maître de chapelle du séminaire de Pontcroix (Finistère); M. l'abbé Pelcef, de La Délivrande (Calvados); M. Carlos Pedrell, de Madrid; M. de Solenière, publiciste; R. P. Sollier, de Bruxelles; M. l'abbé Vallas, des Lazaristes, etc., etc.

En terminant, qu'il me soit permis de remercier aussi tous nos artistes participant aux concerts ou à nos conférences et auditions : M. l'abbé Clerval, directeur de la maîtrise de Chartres, le R. P. Dom J. Parisot, M. l'abbé Villetard; MM. Aubry; Gastoué, Quittard, Pirro, Mme J. Tracol, la grande cantatrice avignonnaise, dont la voix chaude et admirablement stylée a produit le plus grand effet; Mlle de La Rouvière, de Marseille, et Mlle Joly de La Mare, deux artistes de la plus grande valeur; Mlle de La Rouvière a la voix juvénile et délicieusement timbrée; Mlle de La Mare a la diction impeccable d'une grande artiste; Mme H. Jossic, la grande pianiste qui, avec Mlle Delcourt, interpréta si délicatement l'admirable Concerto en *ut* mineur de J.-S. Bach;

Mlle Vedrenne, violoniste du plus grand avenir, assistée de Mlle de Buffon, violoncelliste de talent; M. Tournemire, le jeune et si séduisant organiste, le fervent disciple de C. Franck; M. Armand Parent, le violoniste qui nous donna une si admirable interprétation de la Sonate de C. Franck; M. Dressen, violoncelliste de race; M. Bleuzet, l'hauboiste si délicat et si simple, un artiste rare; tous les musiciens de l'orchestre; nos jeunes élèves de la *Schola*, organistes et chanteurs, qui produisirent une impression excellente : MM. Pineau, Philipp et Beyer, organistes; J. David, P. Gibert et A. Gébelin (*Scholæ Cantores*), et enfin les Chanteurs de Saint-Gervais, qui, pour la plupart exténués par leur travail journalier du Vieux-Paris, donnèrent avec une si belle vaillance à tous les exercices, et interprétèrent avec tant de soin le *Dialogue Spirituel* de leur chef, qui tient à les remercier ici et à leur transmettre le témoignage de sa gratitude et de sa satisfaction pour leur courage et leur excellente interprétation.

Il me tarde de donner la parole au R. P. Parisot et à M. Pirro, qui vont à leur tour nous rendre compte en détail des diverses manifestations de ces fêtes. Encore merci aux congressistes et aux deux cent cinquante personnes qui chaque soir fréquentaient notre salle de concert.

CH. BORDES.

*
* *

Voici, en premier lieu, l'allocution prononcée par M. Alexandre Guilmant, président de la *Schola*, lors de la réception des congressistes et des artistes participant aux fêtes, le mercredi 26 septembre, dans le grand salon de la *Schola*.

## ALLOCUTION D'OUVERTURE DES ASSISES DE LA *SCHOLA*

PAR M. ALEXANDRE GUILMANT

MESSIEURS ET MESDAMES,

Je ne saurais trop vous remercier d'avoir bien voulu venir nous visiter et rehausser de votre présence nos Assises de musique religieuse et classique. C'était pour nous un plaisir très grand de vous convoquer dans l'immeuble qui doit contenir, en novembre prochain, la *Schola* agrandie, et de vous en faire, à vous qui fûtes pour la plupart ses premiers amis, les honneurs, un peu trop tôt peut-être, si nous jugeons de l'état des travaux d'aménagement. Nous aurions pu, certes, vous recevoir dans d'autres milieux. à l'Institut catholique, par exemple, qui nous donna déjà si souvent et si agréablement l'hospitalité, mais nous avions hâte de vous montrer notre *Schola*, aussi veuillez passer sur ce qui n'est qu'ébauché et être indulgents. Le 3 novembre, date de notre rentrée. il y aura d'autres réunions à l'occasion de l'inauguration de notre Ecole, plusieurs d'entre vous y seront, alors tout sera prêt, ce qui n'est qu'ébauché sera terminé, reportez-vous donc par la pensée à cet avenir et le présent s'illuminera aussitôt. Je sais avoir à faire à des musiciens, et qui dit musicien dit *imaginatif*, c'est-à-dire que vous remplacez ce qui peut manquer, mieux que nous ne saurons le rendre plus tard.

La *Schola*, en instituant ces *Assises*, n'a pas voulu rester inactive en cette année de 1900 où tant de personnes sont venues de la province et de l'Etranger participer à des Congrès de toutes sortes et travailler en commun à la propagation de la science et des

idées élevées et civilisatrices. La musique religieuse ne pouvait rester dans l'ombre et devait, elle aussi, concourir à cet ensemble de manifestations. Elle intéresse au plus haut point bien des gens, elle en captive un certain nombre et elle a su tellement s'imposer que dans un récent congrès de l'histoire de la musique, où elle avait sa place toute marquée, par la seule force de son action et de l'intérêt qu'elle provoque, elle sut conquérir une part des plus importantes dans les discours et rester une des matières les plus brillamment traitées. N'y vîmes-nous pas, à côté de musicographes des plus distingués, sinon unis dans leurs doctrines, du moins résolus à travailler en commun à la recherche de la vérité, des dignitaires ecclésiastiques, de savants moines, apportant eux aussi leur part de pensée et travaillant avec succès au bien de la cause? Nous ne citerons que S. G. Mgr Foucault, Evêque de Saint-Dié, que toutes les questions de chant religieux intéressent, dont il parle avec un rare savoir et qui a bien voulu accepter la présidence de nos fêtes à partir de vendredi prochain et nous réserver pour dimanche une allocution que nous sommes impatients d'entendre.

Mais Sa Grandeur ne devait pas seule présider nos fêtes, nous tenions à lui associer le savant et modeste moine qui sera notre hôte demain, devenu par la seule force de sa bonté, de sa simplicité et de son grand savoir, abbé du monastère qu'il a fondé, et que tout musicien religieux doit vénérer comme un père, car nous pouvons dire qu'il nous a donné à tous, non le jour, mais la LUMIÈRE; j'ai nommé le Rme P. Dom Pothier, que je suis heureux et honoré de voir au milieu de nous, *à notre tête* plutôt, où sa place doit être et où le porte sa haute science, et nous pouvons le dire aussi, son intuition vraiment miraculeuse dans les ténèbres qui nous entouraient il y a quelques années encore, en matière de plain-chant. Je remercie donc très respectueusement le Révérendissime Père de sa présence et sais être, Messieurs et Mesdames, votre interprète en vous associant à moi et au Comité de la *Schola.*

*
* *

Les présents exercices ne sont pas ceux d'un *Congrès,* nous avons eu l'honneur de le dire à nos sociétaires dans la *Tribune de Saint-Gervais,* nous donnons des *Assises de musique religieuse* afin d'affirmer nos préférences et gagner à notre cause le plus d'adhérents possible.

Néanmoins, pour répondre à certaines critiques, nous avons tenu à bien dire que nous ne voulions, en aucune sorte, nous dérober à nos adversaires et que nous étions prêts à discuter avec eux paisiblement sur les questions qu'ils voudraient nous poser, mais en des conversations intimes quoique en commun, et ce, aux heures laissées libres par nos exercices. Nous sommes donc heureux de dire, non à ces dissidents, à ces catéchumènes plutôt, que ceux d'entre nous qui s'intéressent le plus aux questions de plain-chant, je ne nommerai que MM. Aubry, Gastoué, le R. P. Parisot, etc., seront heureux de causer librement des questions de chant, soit à l'issue des exercices du matin, soit de deux heures à quatre heures, avant les conférences du soir. Le grand salon du rez-de-chaussée leur sera ouvert. S'il faut le jardin ou les cours, ils en auront la jouissance si le temps le permet.

*
* *

La *Schola* poursuit deux buts parallèles, l'un consiste à faire revivre les traditions du passé et à maintenir vivant ce qui ne peut être destiné à périr puisque Dieu, en leur octroyant *la beauté*, leur a assuré *l'immortalité*. Notre devoir est donc d'obéir à la Providence en travaillant à la conservation de ce qu'elle a permis au génie humain de créer.

Et quoi de plus beau, de plus génial, que ces œuvres si religieuses des âges de foi, cette merveilleuse efflorescence grégorienne, ces polyphonies incomparables de l'école du contrepoint vocal, ces gigantesques compositions du grand Bach. Mais si la *Schola* est promue à la conservation de ces monuments, là ne se borne pas son action, elle doit aussi les propager au dehors et surtout les rendre si vivants en nous, que les jeunes générations créatrices s'en refassent *une seconde nature* et que la BASE RELIGIEUSE qui a été le *commencement* et le *moteur* universel de *tout art* dans toute civilisation se retrouve à nouveau à notre époque le développement logique de notre évolution même moderne. Ceci, je le sais, est particulièrement le programme de mon ami Vincent d'Indy, qui, à la *Schola*, s'est chargé de toute la question d'enseignement et de tendance, où son activité, sa jeunesse et son grand talent ne peuvent que faire de bonne et salutaire besogne.

Pour ma part, je ne saurais trop seconder les efforts communs et travailler au respect des traditions du passé, et, comme le dit notre terrible manieur d'hommes qu'est Ch. Bordes, être le *grand conservateur* des chefs-d'œuvre et des monuments; gardien de la chambre haute où, dans la contemplation des compositions immortelles des immortels maîtres, la jeunesse active viendra chercher des forces pour aller combattre sous les ordres de leurs jeunes capitaines.

Cette œuvre de remise en lumière des grandes œuvres, c'est nous autres, Messieurs, qui devons la faire dans nos assises pacifiques, et votre action isolée en des milieux éloignés, les établissements et les chapelles où l'initiative éclairée de vos supérieurs vous a placés pour professer la musique et la faire aimer. La *Schola* compte sur vous, elle aurait voulu vous voir *tous* ici, car vous êtes nombreux, savez-vous bien, tous ceux qui portent au loin la bonne parole. Vous existez par *centaines*, réussissant plus ou moins dans votre campagne *d'assainissement du chant religieux*, mais vous êtes tous vaillants; aussi, soyez sûrs que la *Schola*, de son côté, travaille pour vous et vous secondera. C'est l'y aider que d'être venus la visiter; aussi, *merci*, Messieurs, et maintenant que nous sommes réunis, travaillons pacifiquement à la cause commune et soyons dignes de la mission que nous nous sommes donnée.

ALEX. GUILMANT.

*
* *

## LES CONFÉRENCES, LECTURES ET COMMUNICATIONS AUX ASSISES DE LA *SCHOLA CANTORUM*

Une partie du brillant programme des Assises de la *Schola* était réservée à la propagande et à la pratique du chant grégorien.

Conformément aux indications données, M. Amédée Gastoué entreprit courageusement de préparer, durant trois séances, les ecclésiastiques et les laïques, auditeurs assidus des « classes » matinales, à l'exécution du propre de la messe du dimanche suivant. Les premiers essais ne tardèrent pas à fournir l'espoir d'une exécution parfaitement convenable, et, de fait, les parties grégoriennes de la messe de clôture donnèrent satisfaction aux auditeurs. Ces exécutions furent l'occasion de discussions courtoises entre S. G. Mgr Foucault, qui avait si libéralement accepté la présidence de ces réunions, et le Rme Dom J. Pothier, dont M. Guilmant avait, à l'ouverture du Congrès, salué la venue, comme devant, cette fois encore, nous apporter la lumière. Pour personne les éclaircissements demandés ne furent oiseux. En

dernière analyse, il a été intéressant de voir s'affirmer de nouveau l'exactitude de la leçon de l'édition bénédictine et la justification par les manuscrits de nos principes d'exécution. D'un autre côté l'intérêt de ces séances matinales consista dans l'assiduité avec laquelle s'y présentèrent, outre les congressistes, nombre d'amateurs sérieux, témoignant par là, mieux que les annonces ou les comptes rendus des journaux, du progrès incessant acquis aux efforts de notre œuvre.

Un intérêt plus spécial s'attache aux lectures et communications annoncées dans le programme des Assises pour la matinée de ces trois jours. Voici, sans préjudice de la publication intégrale qui en sera donnée ultérieurement, le résumé des travaux dont nous avons entendu la lecture.

Avec une compétence remarquable, M. Am. Gastoué a traité, en trois lectures, des origines premières et de la rythmique du chant grégorien. Après un tableau de la primitive formation religieuse judéo-chrétienne, il a passé en revue les chants de l'Église latine conformes à l'idéal artistique de l'Orient syro-chamite dans la forme psalmique, graduels, traits, etc. ; puis a passé à l'analyse des pièces d'inspiration hellénique où la forme du *nome* antique paraît revivre, les antiennes et hymnes. Parallèlement, en remontant à la source qui nous est révélée par l'étude attentive des notations latines, byzantines, arméniennes, israélites, on arrive à se convaincre de la formation, ici et là, des mélodies psalmiques par juxtaposition de formules mélodiques, rangées ici ou là dans un ordre différent, et indiquées, dans les plus anciennes sémiographies, par un seul signe, — interprété différemment suivant le genre de chant, — les *tâmim* de la Bible hébraïque.

La présence de cette formation si visible dans les répons-graduels par exemple, nous est une preuve de la vivacité de la tradition à travers les longs siècles, en même temps qu'un appui à la croyance qui voit en saint Grégoire le Grand le centonisateur des mélodies romaines, car ces formules mélodiques sont bien analogues, en musique, aux centons de la littérature décadente des Latins. Il est aussi très intéressant, pour étudier la rythmique vraie de ces pièces, de les transcrire en notation moderne, non point quant aux groupes, mais quant à l'exécution réelle, et, en groupant les groupes par mètres, comme le disait ingénieusement Mgr l'Évêque de Saint-Dié, d'arriver à former des mesures régulièrement balancées dans leur suite irrégulière : de voir par exemple, tel offertoire ou répons, fait à peu près au hasard, offrir pour sa première moitié des mesures à 6/8, pour la seconde des mesures à 3/4, tandis que les cadences, analogues au cursus comme pieds, affecteront souvent, et de préférence, la mesure à 5/8 ou même à 5/4. Cette dernière thèse, en particulier, pour une apparence mensuraliste qu'elle offre au premier abord, va au contraire directement à l'encontre des mesureurs à toute force, qui veulent faire cadrer toute une pièce dans une mesure toujours la même, en négligeant les groupes traditionnels et en les transcrivant d'une manière fantaisiste, tandis que celle qui nous est ici indiquée pour l'étude des mélodies romaines est faite directement sur les publications bénédictines et avec la méthode qu'elles ont mise en vigueur.

*
* *

M. l'abbé Villetard a lu, le jeudi 27 septembre, une étude pleine d'intérêt et d'actualité sur *La Recherche et l'étude des fragments de manuscrits de plain-chant.*

Il établit dans son préambule qu'il ne peut y avoir ni progrès ni résultats sérieux et pratiques, en matière de restauration de chant, sans une étude approfondie des sources, c'est-à-dire des *manuscrits* de chant liturgique. S'il nous reste des progrès à faire, ce n'est qu'en employant les mêmes méthodes qu'on y parviendra. Le champ de l'archéologie *liturgico-musicale* est immense et on peut toujours y glaner. Les fragments de manuscrits sont eux aussi des sources.

I. Les *monuments complets*, d'écritures musicales variées, se trouvent dans les grands dépôts publics. Mais à côté des grandes sources, Dieu a fait jaillir de petits ruisseaux, d'agréables fontaines. Ainsi, en dehors des manuscrits susdits, il y a une infinité de *fragments* épars de tous côtés. Pas de village, si reculé qu'on le suppose, qui n'en recèle quelques-uns. Il faut appliquer ici le texte : *Colligite fragmenta... ne pereant.* Ces fragments se présentent le plus souvent sous la forme de *couvertures de livres.* Il faut explorer les trésors des cathédrales, — sacristies, greniers de sacristies, boutiques de bouquinistes, etc. Ce genre de recherches n'est pas encore en honneur, et pourtant il a été de mode de tout rechercher : vieux meubles, faïences, bronzes, peintures, tout, excepté les parchemins de chant. Que l'on s'y adonne : on obtiendra une fertile moisson! On a parfois d'agréables surprises.

C'est vers l'époque de l'imprimerie qu'on a vendu les *manuscrits.* Les relieurs s'en sont emparés pour en couvrir leurs volumes.

Avant le XVe siècle, les parchemins étaient assez rares ; par suite les livres liturgiques étaient rares aussi, du moins dans les petites églises. Ils furent beaucoup plus répandus aux XVe et XVIe siècles, de là prirent origine ces grands formats pour lutrin où des chantres nombreux pouvaient lire.

Comme première conclusion, M. l'abbé Villetard établit que ces fragments, partout répandus, prouvent l'*universalité* et l'authenticité des mélodies grégoriennes, et leur rôle important jadis dans les offices ; ils parlent *sur place* en faveur de la restauration du chant.

II. Ces fragments sont curieux à étudier. Datent-ils des Xe, XIe et XIIe siècles, ils peuvent offrir beaucoup d'intérêt. Tout d'abord ils nous présentent la *notation neumatique.* On est forcé ainsi d'étudier la paléographie musicale. *Si le fragment nous appartient,* on peut l'*étudier* à loisir, il y a tant de choses dans un simple folio!

En face d'une difficulté, on consultera les rédacteurs de la *Tribune.* A ce sujet, l'auteur émet le vœu d'une petite correspondance des lecteurs, dans la *Tribune.*

La *provenance des fragments* est aussi une question intéressante. Il est à souhaiter qu'on dresse dans chaque diocèse un catalogue détaillé de tous ces fragments. On pourra plus tard faire plus facilement la répartition des écritures neumatiques. On peut de la sorte tomber sur des choses *rares* et

compléter des *manuscrits* précieux dépourvus depuis longtemps de certains de leurs folios. Le fait s'est rencontré.

Les fragments démontrent en outre l'*uniformité de notation*. Par exemple, les *groupes de notes sur les pénultièmes* brèves sont partout remarqués. C'est une réponse aux ennemis de la tradition. Les notes *liquescentes* sont fidèlement gardées. C'est un autre témoignage. Par l'étude des fragments des XVe et XVIe siècles, on peut voir de près *la décadence du chant*.

M. l'abbé Villetard fait appel à la bonne volonté de tous. Que chacun s'emploie à cette œuvre de restauration matérielle, destinée à donner à cet édifice un couronnement, c'est-à-dire la *pratique* plus générale du chant à l'église.

On sait les effets salutaires du chant populaire, qui a toujours été un aliment de la vraie piété et un des meilleurs soutiens de la foi.

*
* *

Le même jour, M. P. Aubry nous expose l'histoire de la fondation de la chapelle et de l'hôpital Saint-Julien-des-Ménétriers, qui est un « joli chapitre dans les annales de la charité française ».

Le 14 septembre 1321, les jongleurs ou ménétriers de Paris s'étaient groupés en corporation. Peu après, en 1328, deux d'entre eux, Huet et Lappe, bâtirent entre la ruelle de la Cour-du-More et la ruelle des Petits-Champs, un hôpital pour les pauvres voyageurs et leurs confrères dans la souffrance. Dès 1331, la corporation des ménétriers s'engagea à soutenir l'hôpital « selon ses moyens et facultés », et l'année suivante acheta une rente annuelle de 16 livres parisis pour l'entretien d'un chapelain à l'hôpital.

En même temps, et à côté de l'hôpital, une chapelle fut fondée sous le vocable de saint Julien et de saint Genest, qui personnifiaient à la fois l'art et la charité. Millin, au siècle dernier, a donné de cette chapelle, qui devait être délicieuse, une description et des croquis. Elle fut détruite par le vandalisme révolutionnaire après avoir, pendant tout l'ancien régime, été la propriété de la corporation des joueurs d'instruments de musique.

*
* *

Le lendemain, dernier jour des Assises, après audition de quelques cantiques français sur des mélodies orientales, présentés par Dom J. Parisot, M. l'abbé Clerval, directeur de la maîtrise de Notre-Dame de Chartres, lit un docte travail sur l'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres.

Il n'était pas possible de traiter en une seule conférence les « Anciennes maîtrises françaises », tant à cause du développement considérable de ce sujet que par ce fait qu'un trop petit nombre d'entre elles a été l'objet de monographies ou d'articles. L'auteur s'excuse de vouloir donner une idée générale de ces anciennes maîtrises de France, mais nous fait en quelques pages, que nous avons trouvées trop courtes, l'histoire de l'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres, ou plutôt de la musique religieuse en ce fameux sanctuaire.

Parlant de l'époque antérieure au XIVe siècle, il a signalé les évêques musi-

ciens Lalétrie, Béthaire, Laniégesil, du VI[e], mais surtout Fulbert et son école d'artistes, tous habiles à chanter, à composer, à jouer des instruments. Il a montré le déchant, qui avait apparu dès le XI[e] siècle, se développant considérablement au XII[e], et parallèlement les groupes d'enfants de chœur et de chantres se constituant à côté des étudiants et du chapitre.

Du XIV[e] siècle à la Révolution, M. Clerval a poursuivi avec plus de détails l'évolution des différents organes du chœur de chant de Notre-Dame de Chartres. Il a étudié le rôle du grand chantre, du sous-doyen, des commis à l'œuvre chargés de la discipline et du recrutement du personnel chantant, celui des maîtres de musique, des heuriers matiniers, des enfants de chœur chargés d'exécuter les différents offices ou d'y tenir les instruments. Il a pu, à l'aide des nombreux renseignements fournis par les registres capitulaires, noter les variations du goût musical, et, entre autres choses, déterminer la date d'introduction des instruments qui étaient employés dans les messes à symphonies pendant les deux derniers siècles.

Il a terminé en émettant le vœu que toutes les anciennes maîtrises soient l'objet d'études approfondies : c'est lorsqu'on les connaîtra toutes, que l'on pourra se rendre un compte exact de l'organisation et de la nature de la musique religieuse en France.

*
* *

D'autres communications de même genre que les précédentes sont annoncées pour des réunions ultérieures. En les faisant naître, la *Schola* remplit la meilleure partie de son programme. Elle réunit les forces vives qui veulent non point se gaspiller en discussions inutiles, mais jouir des travaux accomplis en s'adonnant tout entière à cette œuvre de rénovation musicale, afin de hâter le jour où la vérité scientifique et artistique pourra briller de tout son éclat et s'imposer elle-même aux contradicteurs.

J. PARISOT.

*
* *

## LA MUSIQUE AUX ASSISES DE LA *SCHOLA CANTORUM*

Les exécutions musicales eurent une large place aux dernières assises de la *Schola Cantorum*. Placées, par rapport aux communications et aux conférences, comme l'exemple à l'égard du précepte, ces auditions auront sans doute cette vertu active de propagande immédiate, propre à l'exemple, et ce pouvoir sera sans doute, dans le cas présent, secondé par une juste admiration. Car si l'on entendit beaucoup de musique en ces réunions, il n'en fut point de médiocre, et dont il fallût se taire pour éviter de la blâmer.

En majeure partie, la musique ne fut que le vivant exposé des principes de la *Schola Cantorum*. On connaît les quatre articles fondamentaux qui les résument. Le plain-chant y paraît au premier rang. Ce compte rendu débutera donc par des éloges dus à la bonne volonté des congressistes qui chantèrent, le dimanche à Saint-Gervais, le propre de l'office, et au talent de M. Gastoué,

qui sut, en les préparant à cette tâche, faire de chaque répétition le cours le plus intéressant d'art grégorien appliqué.

Pour la partie palestrinienne des fêtes, nous citerons en premier lieu l'admirable messe à cinq voix *Salve Regina* de Palestrina, et dans cette messe, le *Benedictus*, si aérien, d'un accueil si religieux, d'une sonorité si délicate, opposant le contraste de thèmes qui se déroulent paisiblement à la puissance des ensembles harmoniques fréquents dans les autres parties de l'œuvre. Le même office présentait les faces les plus remarquables du génie de Palestrina, dans tous ses caractères de forme et d'expression, et la contrition du *Peccantem me quotidie*, exécuté à l'offertoire, faisait mieux goûter l'allégresse de l'*Exsultate Deo*, chanté à la sortie.

Dans les concerts des jours précédents, avaient figuré les œuvres des deux autres maîtres. Vittoria et Roland de Lassus, qui nous ont, avec Palestrina, légué les derniers trésors de ce patrimoine précieux, l'art polyphonique, héritage où les dons du maître romain brillent toutefois dans la plus haute lumière, et la plus pure. Les chants de Palestrina s'élèvent en effet à la grandeur de la parole rituelle qu'ils revêtent. Impersonnels, les idées les plus générales seules y revivent. Le maître semble craindre de déroger, par trop de détails significatifs, à la majesté abstraite des belles proportions qu'il édifie. Vittoria livre plus de son âme, et il fait plus d'avances. C'est par la main qu'il voudrait nous conduire à la suite de l'Agneau, vers cette Jérusalem céleste dont il exprime la gloire, dans l'*O quam gloriosum*, non, comme on pourrait s'y attendre, par des motifs éclatants, mais par un long cri d'admiration, tel que peut le provoquer un spectacle au-dessus de toute description. Il tend au réalisme, et le génie de sa race l'y porte évidemment, mais ce réalisme semble fait d'impressions imaginaires, et ce trait est chez lui d'un mystique. Roland de Lassus, au contraire profondément humain, n'a rien appris, sans doute, par divination extatique, mais il paraît avoir ressenti toute peine, subi toute angoisse dont sa musique nous fait part. Vivant de la vie du monde, il a côtoyé cet abîme qu'il peint si désespérément dans le *Nos qui sumus in hoc mundo*; mais le prêtre d'Avila n'a dû souffrir que des plaies du Sauveur, ne se réjouir qu'à la pensée du ciel.

Les pièces de ces anciens maîtres furent exécutées à merveille par les Chanteurs de Saint-Gervais. Leur conscience artistique, leur discipline, les soumet à toute impulsion de leur chef, qui s'entend si bien à faire vivre cette musique, à la rendre à la jeunesse, parce qu'il restitue aux maîtres qui l'écrivirent toutes leurs intentions. L'intelligence complète des œuvres palestriniennes qu'il fait chanter se reconnaît d'ailleurs non seulement à la manière dont il les dirige, mais il doit encore à cette pénétration du style polyphonique de pouvoir, s'il y écrit, exprimer toute sa pensée. C'est en effet dans le plus juste esprit de cette langue si noble que, sans d'ailleurs s'entraver aux bandelettes du pastiche, il a composé le *Domine puer meus jacet*, qui a pour sujet la guérison du serviteur du centurion, et porte le titre de *Dialogue spirituel*. Mais que ce titre n'évoque pas le souvenir des œuvres du XVII[e] siècle connues sous un même nom. Le centurion parle, il est vrai, et Jésus-Christ répond, mais c'est le chœur qui leur sert, à tous deux, de truchement. Cela est moins invraisemblable qu'on ne serait tenté de le croire. Les histoires de l'Écriture sont d'un intérêt si uni-

versel que tout homme peut en devenir, en esprit, le personnage ou du moins s'en appliquer la morale. Il en est comme d'une prière collective. D'autre part, la parole divine se manifeste au croyant par tant de voix diverses que l'on n'est point étonné si le chœur s'unit pour en porter le message. Au surplus, la tradition est là, qui recommande cette pratique, en signe de respect, et les anciens maîtres se seraient fait scrupule d'accorder à un chantre d'être, à lui seul, l'interprète du Seigneur. Que la déclamation du texte ne perde rien à cette disposition, maint passage de Palestrina et de Vittoria en témoigne, et comme eux, M. Bordes fait suivre à l'ensemble des parties un rythme commun, imposé par l'accent verbal, chaque fois que les paroles doivent être soulignées. Certains passages gagnent à ce procédé une solennité singulière, surtout dans les réponses de Jésus. D'autres moyens encore aident le compositeur à donner aux mots le relief qu'ils exigent. Ainsi, les vocalises planent sur *in regno cælorum*, frissonnent sur *stridor dentium*, ressources qui appartiennent aux anciens maîtres, et dont M. Bordes augmente encore l'effet par les artifices les plus expressifs de l'écriture moderne. En cela encore, il reste fidèle à l'exemple de ses modèles. Car je ne sache pas que Palestrina se soit interdit telle relation harmonique qu'il n'avait point rencontrée chez Josquin, et de Roland de Lassus je dirai qu'il ose tout ce qu'on peut oser de son temps, et ne s'arrête qu'aux limites de l'impossible, laissant d'ailleurs de côté les tentatives sans fruit, venues trop tôt, de quelques théoriciens égarés dans la pratique. Mais la caractéristique des maîtres en pleine possession d'eux-mêmes est de ne faire appel à l'extraordinaire que pour frapper des coups décisifs. Ils se gardent avec soin de l'étrangeté sans motif, et il faut féliciter M. Bordes d'avoir suivi leur prudence. L'essor juvénile, l'exubérance encore bouillonnante des qualités de M. A. Dupuis, l'ont peut-être au contraire entraîné un peu loin, dans cette recherche constante de mots nouveaux et d'images excessives, alors que pour se faire comprendre, il lui suffisait de parler simplement. Son *Plange quasi virgo* fait penser aux œuvres de certains compositeurs qui, au déclin de l'art polyphonique, prétendirent le sauver en le colorant. Kircher se fût emparé de cette pièce comme du plus merveilleux exemple de ce qu'il appelle, en sa *Musurgia universalis*, le style métabolique, mais c'est à l'avènement de ce style tourmenté que l'art palestrinien, vocal avant tout, finit de mourir. Ajoutons bien vite que l'œuvre de M. Dupuis, des plus intéressantes au point de vue purement musical, est pleine de trouvailles, ne citerions-nous que le premier *ululate*, dont l'entrée est si ingénieuse sur la pédale des basses. M. Saint-Réquier est de beaucoup plus volontairement palestrinien. Son *Circumdederunt me*, sagement écrit, d'une sobre élégance, qui ne se refuse pas, certes, à l'expression, mais craint d'en outrer le geste, est, beaucoup mieux qu'un curieux numéro de concert, un digne et sincère motet d'église.

En cet examen de conscience de la *Schola* et à côté des travaux récents dont je viens de parler, figuraient d'autres compositions, dont l'éloge et la description ne sont plus à faire, connues et admirées qu'elles sont depuis longtemps par tous les lecteurs de la *Tribune*. Je veux parler du *Deus Abraham* de M. d'Indy, pénétrant comme tel motet de Schütz, et du gracieux *Benedicta es tu* de M. de La Tombelle.

Si nous en arrivons au rôle de l'orgue dans les fêtes de la *Schola*, c'est

avec la plus grande reconnaissance qu'il faudra tout d'abord saluer en notre Président, M. Alex. Guilmant, le compositeur, l'exécutant, le professeur et enfin l'hôte tout aimable. Redirons-nous l'interprétation chaleureuse du colossal Prélude et de la Fugue en *mi* mineur de J.-S. Bach, cette gigantesque épopée où le pathétique des contresujets s'unit à la fougue quasi romantique des divertissements? Et les deux chorals de Buxtehude, ce choral surtout où le maître de Lübeck prévient Bach, ouvrant la voie à tous les commentaires dont Jean-Sébastien illustrera, plus tard, le touchant cantique de la Passion : *Salve caput cruentatum!* Sur cet instrument remarquable, dont le maître a lui-même tracé le devis, riche en registres anciens, plan admirablement réalisé, les compositions d'autrefois retrouvent tous les caractères de sonorité et d'expression que purent rêver les organistes qui les écrivirent. Rien ne peut égaler le scintillement cristallin de certains jeux de mutation, l'éclat tempéré, la netteté de certaines combinaisons de timbres oubliés. Mais, à cette richesse dont les anciens paraissent tirer tout le bénéfice, les modernes n'ont rien à perdre. L'orchestration qui leur convient ne leur fit pas défaut, non plus à la hauteur sereine, à la mélancolique réserve de la *Prière* de César Franck, qu'à la prestigieuse Sonate de M. Guilmant.

Auprès de cette merveille, que le maître facteur, M. Mutin, a édifiée pour le maître organiste, le petit orgue de la *Schola*, encore tout poussiéreux, tout époumonné du transport et remonté à la hâte, aurait pu sembler bien chétif. Il n'en fut rien, grâce d'abord à M. Guilmant, qui voulut bien, non seulement y jouer les pièces inscrites au programme, mais d'autres encore, et même se faire au rôle modeste d'accompagnateur, réalisant à l'improviste une admirable partie d'orgue dans la cantate *Bleib bei uns*, et grâce à M. C. Tournemire, qui le fit parler à ravir, dans la *Toccata* et *Fugue* en *ré* mineur de J.-S. Bach, dans la pièce de M. Guy Ropartz sur un thème breton, dont il révéla tout le charme, et enfin dans un *Adagio* de sa composition, œuvre délicate et précise comme son jeu. Ce fut enfin en digne successeur du maître à Sainte-Clotilde et en élève dévot à son souvenir, que M. Tournemire donna, non pas le *Finale* de César Franck annoncé au programme, mais son grand *Choral* en *la* mineur.

Dans la séance de jeudi soir, trois excellents élèves de la *Schola*, MM. Philip, Beyer et Pineau, s'étaient fait applaudir, sur l'orgue, comme des artistes de grand talent et d'une personnalité déjà formée.

Outre ces exécutions musicales qui correspondent aux divisions du plan d'études et de réformes de la *Schola Cantorum*, il reste à parler de la musique qui se fit soit aux conférences, soit aux concerts du soir. Ainsi, la conférence de M. Quittard fut illustrée d'œuvres de Carissimi. En particulier, la *Déploration finale* de Jephté, magistralement dite par M^me^ J. Tracol, obtint tous les suffrages. D'autre part, l'histoire d'Ezéchias, donnée cette fois en entier, avec les récitatifs, mérite une mention : ce fut un des plus beaux succès de M. David, qui s'en fit un autre, le lendemain, avec la belle symphonie sacrée de Schütz : *Venite ad me*. Les autres œuvres du maître saxon trouvèrent en MM^lles^ de la Rouvière et de La Mare, et en M. Gébelin, d'excellents interprètes, familiarisés avec son style, qui le comprennent et en expriment toute la profondeur. Enfin quelques Chanteurs de Saint-Gervais exécutèrent à la conférence du

R. P. Parisot, des mélodies orientales qu'il a recueillies en sa mission, et ornées des harmonies les plus ingénieuses.

Dans les concerts, les mêmes personnes se firent applaudir : Mme J. Tracol, pour la *Procession* de C. Franck; pour les airs de J.-S. Bach, parfois si ardus, Mlle de La Mare, musicienne impeccable que ne déroutent ni les rythmes, ni les intonations, ni les interminables vocalises du Cantor — ô ironie de son titre! — terrible aux chanteurs, et Mlle de La Rouvière, dont la voix sûre et pleine triomphe de tout obstacle; pour Carissimi et Dumont, nos solistes de la *Schola*, MM. David, Gébelin et Gibert.

Pour la partie instrumentale, si nous suivons l'ordre chronologique, il nous faut parler d'abord du clavecin. Dès le premier concert, Mlle Delcourt en avait, au nom de Couperin et de d'Aquin, sollicité avec brio la futilité enjouée, le gazouillement infini et qu'il suffit presque de rendre rapide et précis, sans qu'elle ignorât, d'ailleurs, que d'autres égards sont dus à Schumann, dont elle accompagna la sonate de violon très élégamment exposée par Mlle Vedrenne, et que Beethoven, duquel elle exécuta, avec Mlle de Buffon, instrumentiste accomplie également, le début d'une sonate de violoncelle, exige que, sous les traits de virtuosité, on recherche sa pensée.

Ce fut au piano que l'on joua le Concerto en *ut*, pour deux clavecins et orchestre, de J.-S. Bach, le seul claveciniste pour lequel le clavecin est presque toujours trop menu. Secondée par Mlle Delcourt, Mme Jossic le traduisit en grande pianiste, de même qu'elle avait, avec une étonnante souplesse de style, déployé le *Lac Vert* de M. d'Indy, fait chanter l'*Aria* de César Franck, voltiger la *Fantaisie rythmique* de M. Ch. Bordes, et dégagé, de concert avec M. Parent, toute la poésie de la Sonate de César Franck, pour piano et violon, œuvre de simplicité, de tendresse et de feu qui a enthousiasmé l'auditoire.

Ce n'est pas un des moindres mérites de la *Schola* que d'avoir su réunir tant de musiciens de valeur et de même intelligence artistique, qui se sont voués à cette œuvre pour cultiver, dans le même esprit et avec la même ardeur, la même province du beau. Joignons aux artistes déjà cités les noms de M. Bleuzet, dont le hautbois, dans les cantates de Bach, a un rôle parfois si important et toujours si bien tenu, et M. Dressen, qui défendit l'accompagnement de violoncelle du choral de la cantate *Bleib bei uns* avec d'autant plus de mérite qu'il est plus hérissé de difficultés.

André Pirro.



# L'ART GRÉGORIEN

## LES ORIGINES PREMIÈRES

### I. — L'Art hellénique et l'Art syrien

Monseigneur, Révérendissime Père, Messieurs,

Vouloir traiter devant vous, de la manière que je le désire, des origines premières du chant ecclésiastique, c'est courir au-devant de digressions redoutables : et j'ai peur, une peur terrible, d'être taxé du reproche de pédantisme.

Cependant, tant qu'à prendre un art dans ses origines, si cet art surtout appartient à une forme d'esprit hiératique, il faut remonter aux sources de cette formation, il faut retrouver l'état d'âme de ses auteurs.

Certes, Messieurs, ce n'est pas d'une philosophie d'art purement idéaliste que je vais vous entretenir : ce que je veux, c'est faire ici abstraction de la spéculation pure, pour m'attacher au fait.

Prendre pied sur le terrain du fait, c'est dire qu'on se tourne vers l'enseignement de l'histoire, parce que seule l'histoire bien comprise, — aussi bien pour elle-même que pour les sciences, en art comme en théologie, — peut donner la clé de certains problèmes très complexes, parce que l'histoire est la preuve expérimentale, parce que l'étude de l'histoire fait remonter plus haut, toujours plus haut, aux sources premières.

Or, si certaines formes religieuses ont été purement idéalistes, il n'en est point ainsi du christianisme : le christianisme est un fait. Développé par un ensemble d'autres faits antérieurs ou subséquents, — venus parfois d'autre part, — et qu'il a adoptés, il forme avec eux un faisceau serré, très complexe et dont les éléments sont cependant devenus très homogènes.

Donc, le christianisme étant un fait, il s'impose. Et, pour l'étudier dans ses effets secondaires, dans ses formes extérieures même, il faut se placer sur le terrain du fait, l'éclairer à la lumière de l'histoire.

Vous me pardonnerez donc, Messieurs, de vous rappeler en grandes lignes, au sujet de l'étude d'une des formes les plus solennelles de la religion, — le chant sacré, — dans quelles conditions s'est fait son premier établissement.

*
* *

La compréhension de la Rédemption par le Christ, telle que se la faisaient les premiers apôtres, était fort différente de celle qui prévalut quelques années plus tard, quand la foi eut été prêchée aux païens.

Les écrivains de l'époque anténicéenne, plus tard encore, auraient, je le crains, compris difficilement certaines idées et certaines expressions des Pères du IV[e] et du V[e] siècle. Autres furent les scolastiques, dont l'enseignement imprègne encore les opinions théologiques : cependant, il est, de nos jours, différemment compris qu'il l'était au Moyen-Age.

Les tout premiers débuts de l'établissement du christianisme forment une phase toute judaïque dans son histoire : c'est le mosaïsme arrivé à sa perfection par l'apparition du Messie, et destiné, dans la pensée des apôtres, aux seuls Israélites.

Mais, dans le monde juif, il y avait ici et là dispositions différentes à recevoir la parole évangélique. Il y avait les fidèles de la *Diaspora*, répandus des colonies de l'Extrême-Orient jusque dans les comptoirs de Tharsis, de la Bétique — l'Espagne ; — il y avait, mêlés à eux, des prosélytes admis à la prière rituelle de leurs synagogues et de leurs proseuques : nombre de ces dernières remontaient à des temps lointains, étaient plus anciennes

même que la restauration de la Grande Synagogue par Esdras; elles possédaient des coutumes spéciales et des observances particulières.

Il y avait, en Judée et aux alentours, les descendants du retour de la captivité. Deux courants les dirigeaient : celui de ceux que le Christ nomme les vrais Israélites, hommes de bonne foi, de ceux qui recherchent le règne de Dieu en leurs âmes, et dans lesquels il n'y a nul mensonge du cœur ni de l'esprit; à côté, qu'ils s'appelassent les Séparés, ou les Parfaits, ou les Justes, étaient ceux dont l'étroitesse de cerveau avait enfanté les fantaisies talmudiques et compliqué la Thora d'une foule de minuties rituelles qu'ils prétendaient ne faire qu'un avec la loi.

Ce sont ces derniers qui font la guerre à Jésus, qui laissent le peuple le suivre ou l'en éloignent, selon leurs intérêts; ce sont eux qui, plus tard, échapperont à la ruine de la nation en emportant leur esprit étroit; ce sont eux qui, à travers la dispersion, perpétueront la division du peuple en Séphardim et en Askénazim, suivant l'origine de la communauté.

Au début du christianisme, c'est à tous les Juifs, mais à eux seuls, que s'adressent les apôtres. Quand la Ville sainte eut été prise par Titus, les vrais Israélites ou déjà étaient chrétiens, ou moururent les armes à la main pour la défense de leur patrie, ou furent emmenés pour servir au triomphe du vainqueur.

Dans la dispersion, la plupart des synagogues avaient reçu la doctrine du Maître et donné naissance à des centres chrétiens.

Pour ceux qui fréquentaient là, comme l'avait dit Jésus à ses disciples, le Fils de l'homme n'était pas venu détruire la Loi, mais à la fois l'accomplir et la compléter. Aussi, complétant et rénovant l'esprit mosaïque par les enseignements christiques, complétaient-ils en même temps les observances rituelles de leurs synagogues : ils ajoutèrent à la lecture des Livres saints celle des œuvres des Apôtres, et à leurs cérémonies, la commémoraison de la dernière Cène. Telle fut l'origine de l'ordonnance de la messe.

De fait, on a pu le dire et le prouver, on l'a redit autour de nous, je l'ai répété en parfaite connaissance de cause, telle fut la force des traditions, qu'à l'heure actuelle encore, la liturgie romaine peut être considérée comme une liturgie hébraïque développée, ou cette dernière comme une liturgie chrétienne n'ayant pas encore reçu ses accroissements naturels.

Cela est si vrai, que non seulement la disposition générale des offices, mais encore le choix des psaumes aux différents moments de la journée et pour les grandes fêtes communes aux deux cultes, s'y retrouve le même, ou inspiré par le même esprit liturgique.

De là à pressentir qu'une tradition analogue a dû présider aux origines et aux développements du chant sacré, il n'y a évidemment qu'un pas : nous allons tout à l'heure le franchir.

*
* *

Combien de fois n'a-t-on pas dit, en termes plus ou moins éloquents, plus ou moins pompeux : Les formes extérieures du christianisme doivent nécessai-

rement être imprégnées, comme le veut leur origine judéo-hellénique, aussi bien de l'ancien idéal hébraïque que de celui des Grecs! Mais, ajoute-t-on ordinairement, pour la musique en particulier, — sans doute parce que l'histoire de cet art est encore mal connue, — il faut nous borner à constater ce qui doit être, sans chercher à pénétrer ce qui est.

Pourquoi? je vous le demande, Messieurs. Alors qu'en théologie, en littérature et en discipline ecclésiastiques on a fait la part de l'hébraïsme et de l'hellénisme, pourquoi ne le pourrait-on dans cette partie importante de la liturgie qu'est le chant?

Mais, pour le faire, il nous fallait être en possession, au moins pour notre rite, de textes musicaux : la science et la patience bénédictine nous les ont fournis; il nous fallait cette vieille théorie du rythme oratoire appliqué aux formes musicales : vous nous l'avez rendue, Révérendissime Père; il fallait enfin rapprocher des nouvelles lumières que nous fournissent les chercheurs les résultats déjà acquis.

Or, de ces recherches, il conste suffisamment que c'est sur le terrain de la forme littéraire qu'il faut se placer pour mieux pénétrer les secrets de la rythmique mélodique : il nous faut donc étudier, pour nous rendre maîtres de celle-ci, la compréhension judéo-syrienne de la poésie destinée à être chantée.

Pour les Hébreux, comme pour les peuples syro-chamites qui les entouraient, la littérature lyrique affecte la forme du parallélisme : parallélisme entre les deux parties de la strophe, quant aux idées, à l'expression, quant au poids général des syllabes, leur nombre même et parfois une sorte d'allitération.

Je ne vous donnerai pas ici, Messieurs, c'est parfaitement inutile, même le résumé des théories mises en avant sur la versification hébraïque : il me suffira de vous dire comment, à travers le voile des traductions qui nous sont familières, nous pouvons reconnaître les lois générales qui régissent la lyrique ancienne des Israélites en ce qu'elle a de plus intéressant : les psaumes ou cantiques.

Le cantique psalmique est le correspondant syrien, et, de quelque façon, dans l'ordre des temps, le prototype de ce que fut l'ode chez les Grecs : une composition, généralement religieuse ou patriotique, destinée soit à des voix choisies, soit à la foule, et partagée en strophes.

L'idéal syrien ne comprend cependant pas la nécessité d'une reproduction mathématique du rythme à chaque strophe : s'il le fait ce n'est que par exception; le rythme, le poids, le nombre des syllabes ne sont pour lui que d'une équivalence approximative; les différentes parties de la strophe ne nous donnent que l'apparence, l'impression de ce que notre formation intellectuelle nous fait concevoir sous le nom de vers. Cela, en dehors du style et des équivalences que je viens de signaler, est dû encore à la facture soignée des débuts et des cadences des parties de la strophe.

Comparés à nos poésies occidentales, c'est à l'hexamètre pour le genre employé, au septénaire pour la rythmique générale, que nous comparerions ces vers : chaque strophe, véritable distique, en a deux; quelquefois ils sont un peu plus courts, et groupés par trois; cependant, différence capitale, la césure et la coupe de l'hémistiche y sont complètement ignorées.

Dans nos traductions latines, les deux pseudo-vers de la strophe psalmique sont séparés par un astérique. La seconde pause nécessitée par les strophes à trois vers n'est pas indiquée dans les psautiers latins à l'usage des églises séculières, mais se trouve dans les livres monastiques sous le nom de pause de flexe.

Ainsi le psaume *Beatus vir*, cent onzième dans notre Vulgate, est en grande partie formé de ce dernier genre de strophe : *Jucundus homo qui miseretur et commodat : disponet sermones suos in iudicio : quia in æternum non commovebitur. — Peccator videbit et irascetur : dentibus suis fremet et tabescet : desiderium peccatorum peribit.*

Remarquez que je ne dis pas ici que toujours ces coupes correspondent aux coupes hébraïques : les versions grecque et latine diffèrent entre elles en même temps que des deux versions hébraïques, et, assez souvent, le second vers de la strophe, dans une version, est joint au premier de la suivante dans une autre, mais toujours d'une façon qui témoigne de la persistance de l'usage premier.

Voici comment il est important pour nous, au point de vue du chant, d'avoir précisé cette forme : c'est que, soit chez les Israélites, soit chez les chrétiens des diverses églises d'Orient et d'Occident, les lois musicales qui y président sont restées les mêmes; partout, aussi loin que nous allions, aussi haut que nous remontions, ce sont les formes littéraires de la strophe psalmique qui en règlent le chant : d'où l'importance de la pause de médiante et celle des intonations et finales.

Le premier exemple venu nous fera voir comment, dans notre rit latin, les choses s'opèrent, soit :




au début de la strophe ou seulement du psaume, une formule d'intonation ascendante; de la finale de la mélodie précédente, elle monte sur une dominante, teneur de récitation, qui peut être différente pour chaque vers, comme dans le *tonus peregrinus*; avant la pause, soit médiale, soit terminale, il y a place pour une formule modulée, qui, suivant les cas, va de la plus grande simplicité à l'ornementation la plus riche. Voici un autre exemple simple emprunté aux Byzantins :




Mais, et c'est ici que la question croît en intérêt, quelle que soit la solennité du chant psalmique, les prodiges de virtuosité du chanteur, partout, chez les Juifs comme chez les chrétiens, ces mêmes règles d'intonation, de récitation, sur une teneur vocale, de médiante, de terminaison, se retrouvent. Pour mieux vous faire saisir, à travers les ornements, l'observation de ces règles, je me servirai des mêmes paroles et du même mode musical pour les trois premiers exemples que je vais donner :

Psalmodie simple

Confitebor tibi Domine, in toto corde me-o * in consilio justorum et congregati- one.

Psalmodie ornée

Confitebor tibi Domine, in to-to corde me-o * in consi-li- o justorum et congre-

ga-ti- one.

Psalmodie pour les répons prolixes

Confite- bor tibi Domine, in toto corde me- o * in consi-li- o iustorum

et congre- ga- ti- o- ne.

Voici une autre psalmodie pour le répons de l'*Alleluia*; elle est usitée à Noël et en beaucoup d'autres fêtes; elle est certainement des plus anciennes, car on retrouve dans sa mélodie la forme caractéristique des chants alléluiatiques les plus anciens à Rome, et qui d'abord, au témoignage d'écrivains byzantins n'y étaient, au IVe siècle, usités qu'au temps de Pâques. Sa manière, très ornée aux intonations, aux cadences médiales et terminales, laisse cependant intacte la corde récitative du milieu du verset; dans ce genre, après la pause de médiante, il y a reprise d'intonation ornée ; enfin, comme le texte est composé de plus d'un verset, on y recommence la mélodie avec nouvelle médiante, et la finale forme à elle seule tout un membre de phrase :

Intonation Teneur Cadence ornée de la médiante

*Fin de l'Alleluia.* ℣. Di- es sancti-ficatus illuxit no- bis ; *

Reprise d'intonation Teneur Finale 2e verset Intonation Teneur

ve- ni-te, gentes, et ado- ra-te Domi-num, qui- a ho- di- e descendit

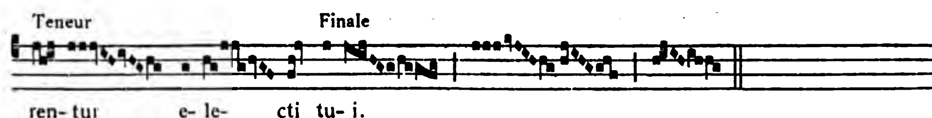
Cadence de médiante Finale ornée

lux ma- gna * su-per ter- ram.

Autre exemple, sur le même mode que tout à l'heure, avec teneur ornée et finale développée :

Intonation Teneur ornée Cadence de médiante Reprise d'intonation

Ut fu- gi- ant a fa-ci- e ar- cus, * ut li- be-




Un dernier exemple tout aussi remarquable sera ce verset du grand psaume pascal 117, chanté à l'envi par les Israélites et les Chrétiens en ces jours de solennité; la teneur est à la quarte de la finale pour le premier vers, à la tierce pour le second :




* * *

Lorsqu'on étudie les déterminantes d'un fait historique, je l'ai dit au début de cette lecture, il y a lieu de faire la part de l'état d'esprit atavique des auteurs immédiats de ce fait, en même temps que d'envisager le milieu dans lequel il se produit. Je touche ici, Messieurs, à une des digressions contre lesquelles je vous ai mis en garde tout à l'heure.

Si, par exemple, nous examinons une phase quelconque de l'esprit humain dans tel ou tel groupement ethnique, c'est, encore une fois, en remontant aux origines premières, que nous aurons l'impression vraie, la caractéristique et la raison d'être du développement intellectuel de ce peuple.

Or, la diathèse intellectuelle d'une nation, si je puis ainsi m'exprimer, se ressent toujours de la formation plus ou moins tardive des premiers concepts de sa race.

Ainsi, trois grandes divisions nous apparaissent dans l'histoire de l'espèce humaine, envisagée à ce point de vue, et ces trois divisions paraissent correspondre à trois migrations principales de l'humanité primitive.

Ceux qui peuplent l'Asie orientale, sortis d'un des premiers rameaux conscients d'eux-mêmes, témoignent par leurs langues, leurs coutumes, leurs idées, leurs traditions, d'une formation originale très primitive, quel que soit le degré de civilisation auquel soit parvenu tel ou tel peuple de cette race : les Japonais, par exemple.

A un étage différent, et plus rapproché de nous, figure la forme syro-chamite, imprégnant de son esprit les nations de l'Asie occidentale et du nord de l'Afrique : nous venons de l'étudier dans une de ses manifestations artistiques.

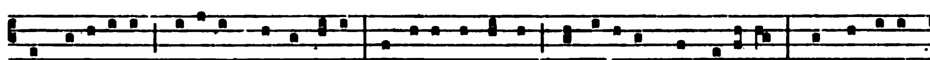
Enfin, la grande famille arienne, de laquelle nous sommes issus, et dont le développement a été le plus tardif, nous offre aussi le tableau le plus brillant de l'esprit humain. L'infinie délicatesse de ses productions en sculpture, en

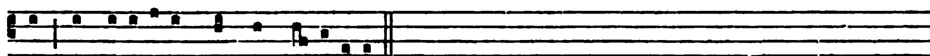
architecture, en peinture, en littérature, en musique, malgré des différences ethniques aux causes très diverses, forme un lien très étroit entre les nations modernes. Avec une tendance de plus en plus marquée à se synthétiser, elle sait s'enrichir de ce qu'il y a de mieux et de meilleur dans les autres formes de civilisation. C'est en somme, prise sur le vif, la réalisation de la lointaine prophétie rapportée au livre de Noé : Que Sem dominerait Cham, mais qu'ensuite ce serait Japhet — notre race — qui habiterait ses tentes.

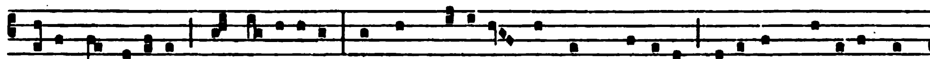
De cette civilisation arienne, je ne veux retenir que le petit coin, le seul dont j'aie à m'occuper, de la forme hellénique, dans les rapports mutuels de la littérature et de la musique religieuses.

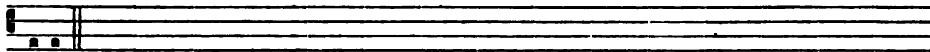
La phase judaïque pure a été en effet très courte dans l'histoire du christianisme; et, pour une forme religieuse qui devait être universelle, catholique — c'est le même sens, — il était nécessaire que des formes d'art différentes l'imprégnassent.

Je vous signalerai encore deux des plus touchantes compositions inspirées de la forme du nome, mais rentrant dans la catégorie des idiomèles byzantins. L'Eglise l'emploie aux funérailles, et je ne doute pas — la teneur de leurs expressions en est le garant — qu'elles ne remontent vers le III^e siècle, et que la déposition d'un martyr les ait, pour la première fois, entendues.




En résumé, je rattacherai à l'idéal hébraïque tout ce qui suit la forme psalmique : les psaumes de l'office avec sans doute tout ou partie des antiennes du Psautier et *quelques-unes seulement* de la messe — introïts, communions, *post evangelium*, *confractoria*; — les répons brefs ou prolixes de l'office ; les répons graduels et alléluiatiques, les offertoires, les traits. A l'art purement hellénique, j'attribuerai le reste, c'est-à-dire : les autres antiennes et les hymnes. Enfin, dans le développement des offices du V^e au VIII^e siècle, je vous engagerai à observer dans celles des compositions de cette époque que nous signale un goût plus moderne, d'une part, la tendance à imiter, à construire une mélodie en juxtaposant des centons, des formules déjà employées dans le même genre, d'autre part à mêler les deux genres.

Cependant, ce mélange, où, par portions égales, les deux sèves se sont rencontrées, n'apparaît guère qu'aux IX^e-X^e siècles, au moment où les compo-

sitions de Saint-Gall et des écoles françaises, comme Chartres, préparent un art nouveau.

Les principales caractéristiques des deux courants, vous les avez, Messieurs, pour ainsi dire touchées du doigt; et, s'il est vrai que notre esprit s'élève difficilement jusqu'à l'abstraction, je comparerai l'art de la psalmodie — simple ou ornée, — à ces édifices inspirés par la même intellectualité orientale. Là, les principales divisions sont seules accusées ; en dehors d'elles, ou c'est le long mur, sans autre ornement qu'une très simple moulure, ou bien une théorie de guerriers hiératiques, figés en formules sculpturales, et ne dépendant que d'eux-mêmes ou de l'ensemble.

Dans l'art grec, au contraire, c'est la recherche de la grâce, c'est un raffinement se traduisant par la délicatesse, la petitesse souvent de la forme; c'est comme un besoin mathématique qui cherche les divisions nettement accusées, qui aime la correspondance des parties entre elles et par rapport au tout.

Et en somme, l'un et l'autre nous contentent : d'un côté, la grandeur puissante et le chatoiement d'un hiératique vêtement; de l'autre le charme discret, la grâce joyeuse. Et ils répondent si bien tous deux à un besoin de l'humaine nature, qu'il nous est impossible, en vérité, de dire en goûtant l'une ou l'autre forme, à laquelle vont nos préférences.

Je n'ai pas à vous entretenir, Messieurs, de l'histoire de cette querelle des idées judaïques et helléniques qui faillit diviser le christianisme naissant et le collège apostolique lui-même. Si j'ai paru un peu appuyer tout à l'heure sur le développement premier de notre forme religieuse, c'est qu'il m'a paru nécessaire de le faire pour une phase de son histoire dont la connaissance est trop peu répandue.

Mais, pour la période qui suit, je n'ai à vous rappeler ni les prédications de Paul chez les Hellènes, ni les noms, presque tous grecs, des premiers apôtres de la Gaule et des papes, jusqu'au III[e] siècle, ni les inscriptions et peintures des vieux cimetières romains, ni enfin la hiératisation helléno-byzantine qui, depuis l'époque nicéenne, tendit de plus en plus à immobiliser l'Eglise. Examinons seulement, d'une manière quelque peu succincte, ce que le chant, dans la liturgie, doit à l'idéal hellénique.

* * *

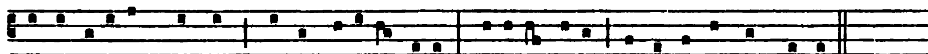
Pour l'ancien Grec, le prototype poétique et musical de l'art religieux, c'est le *nome*.

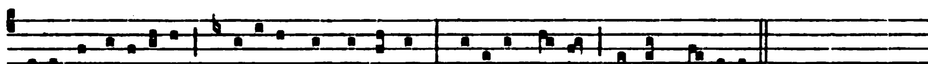
Le *nome* — c'est-à-dire la règle, le *canon*, — est, pour les Hellènes, d'une forme très archaïque, mais plus récente cependant et plus arrêtée dans ses lignes que le distique hébraïque. Au lieu de la simple médiante de la strophe psalmique, le *nome* possède en plus des coupes intermédiaires lui donnant une sorte de carrure : en résumé, quatre membres ni trop courts, ni trop longs, reliés deux en deux, et à peu près égaux dans le nombre et le poids des syllabes.

La forme du *nome*, une fois fixée, en variait pas ou peu. La mélodie qu'elle prenait pouvait s'appliquer à une multitude de paroles pourvu qu'elles en épousassent la forme. De là tel ou tel nome consacré, chez les Hellènes, à

telle ou telle divinité, telle ou telle cérémonie : au fond, et pour employer une expression des spécialistes modernes, un *timbre* musical.

Les chrétiens employèrent-ils ces timbres? c'est moins que probable : pour qui connaît leur esprit, ce n'est pas possible, c'eût été introduire chez eux une forme païenne trop vivante encore. Mais ils pouvaient l'imiter, et le firent. M. Gevaert a compté un certain nombre de ces formules types, analogues aux nomes, dans le chant de l'Eglise romaine. Ces mélodies s'adaptent à quantité de textes, si bien qu'il a pu suffire de les connaître par cœur pour être à même d'exécuter de nombreux offices : elles rentrent par là dans la catégorie de ce que les Byzantins nomment automèles. En voici de bien connues.



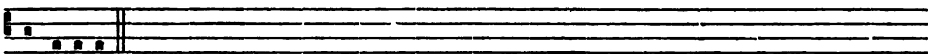




Vous l'avez entendu : c'est dans l'une et dans l'autre la même division : un repos au milieu du distique musical, une simple suspension pour en séparer les hémistiches. Mais, à cause des textes en prose, liberté quant à la mesure des syllabes, pourvu qu'elles ne dépassent pas les limites possibles de l'adaptation mélodique.

Le *nome* a formé, en précisant le nombre et le poids des syllabes, la strophe lyrique, généralement iambique dimètre ; la réunion de plusieurs strophes a constitué l'ode, ou, comme nous disons, l'hymne. Cela est si vrai, qu'en appliquant à un des timbres que je vous ai donnés tout à l'heure les paroles d'une ambrosienne du IVe ou Ve siècle, l'accord s'établit harmonieusement.




Il est bon de remarquer, en passant, que dans la strophe hellénique, dans l'ode pindaresque, les vers se correspondent mathématiquement, non pas seulement dans l'application des règles de la quantité, mais encore de la prosodie, en sorte qu'à la fois longues et brèves, accentuées et atones s'y retrouvent parallèlement. Dans la littérature latine, l'observation de la métrique ne fut toujours qu'une importation étrangère et la strophe lyrique populaire y fut plutôt prosodiée ; cependant, les hymnes — non destinées au culte, qu'on ne l'oublie pas, — des Ambroise et des Prudence offrent parfois la double

combinaison des pieds toniques et métriques, comme dans l'œuvre de Pindare et d'Eschyle, *Corde natus ex Parentis*, par exemple, maintenant abandonnée. On retrouve encore la même forme double dans plusieurs œuvres de la renaissance des VIIIe-IXe siècles, telle l'*Iste Confessor*.

Et les mélodies sur lesquelles sont chantées ces hymnes sont de véritables nomes musicaux, car bien rares sont celles qui leur soient propres. Ainsi, pendant le temps de Noël, qu'il s'agisse d'une fête de martyr — saint Etienne, — d'apôtre — saint Jean, — de confesseur — saint Silvestre, — on y chantera les hymnes, presque toutes de même mesure, sur le ton de la Nativité; en d'autres époques, on les adaptera à la mélodie du temps liturgique d'alors.

Enfin, en groupant à plusieurs les couples du nome primitif, on est arrivé à composer de plus ou moins longues antiennes, des *troparia*, comme disent les Byzantins, dans lesquelles, aussi bien dans la liturgie grecque que dans la romaine, une phrase répète la mélodie de celle dont elle dépend : ainsi l'*Adorna thalamum* (Καταχόσμησον τὸν νυμφῶνα) de la Purification ou encore cette autre, qui pour ne pas être de la première époque n'en est pas moins intéressante :

Ecce nomen Domini, Emmanu-el, quod annunti-atum est per Gabri-el : Hodi-e apparu-it in Isra-el, per Ma-ri-am Virginem est na-tus Rex : Ei-a ! Virgo De-um genu-it, ut divina volu-it Clementi-a.

## II. — Les formules mélodiques et leur notation

Je vous ai dit précédemment, Messieurs, comment, par le moyen des timbres musicaux, on pouvait chanter des offices entiers en n'ayant que le texte littéraire, avec, bien entendu, l'indication du nome. D'où, par ce procédé, notation musicale presque inutile.

Mais il y a eu des chants plus compliqués, et il a bien fallu alors quelque notation, si rudimentaire qu'on la conçoive, pour en indiquer, ou au moins en rappeler, les mouvements mélodiques. Jusqu'où pouvons-nous remonter dans l'histoire de ces notations liturgiques ?

Vous connaissez la précision de notre écriture musicale, sortie en partie de la notation proportionnelle de la fin du Moyen-Age. Celle-ci, à son tour, se servait, en leur donnant une autre signification, des figures de notes du plain-chant, de ces neumes, sur lignes à la plus récente époque, puis, à mesure qu'on s'éloigne dans le lointain des âges, de plus en plus imprécis quant à l'intonation qu'ils auraient dû indiquer. L'absence de documents nous empêche de remonter plus haut que le VIIIe siècle.

Quelle est l'origine de ces neumes ? on le disait déjà alors : *Ex accentibus*

*oritur figura quæ dicitur neuma :* c'est la combinaison des accents, indiquant par leur position l'acuité ou la gravité des voix, qui a formé les figures neumatiques. D'accord, et cette application à l'art musical de la sténographie des vieux *notarii* a été excellente; mais, à mon avis, cette explication ne suffit pas, car il y a autre chose que des neumes, c'est-à-dire des figures musicales formées d'accents, dans les notations musicales latines du VIII[e] au XI[e] siècle.

Il y a, en effet, au milieu des neumes et dans d'excellents manuscrits même de Saint-Gall, il y a, dis-je, éparses çà et là, des figures bizarres et purement conventionnelles dont nous trouvons la traduction neumatique en d'autres manuscrits. A mesure que nous nous rapprochons des temps postérieurs, ces signes disparaissent : au contraire, si nous consultons les manuscrits musicaux d'églises restées plus fidèles aux vieux usages, leur proportion augmente, dans l'écriture neumatique française, par exemple; elle devient plus importante encore dans les livres mozarabes, et même nombre d'entre eux nous offrent une sémiographie musicale où le système des neumes n'apparaît presque pas, se trouvant remplacé et par des signes analogues aux byzantino-syriens et par ces autres signes dont j'ai plus haut parlé.

Du côté byzantin, même phénomène. A la notation indiquant chaque son musical, se mêlent, au delà du XIII[e] siècle, — comme en nos manuscrits latins, — des abréviations de formules ornées revenant plus fréquemment dans tel ou tel mode. Plus haut, ce système s'accentue encore, et apparaissent des signes à apparence neumatique, puis d'autres signes remplaçant plusieurs notes, sans aucun lien apparent, dans leur graphie, avec la ligne mélodique : telle est la notation de l'important fragment de Chartres, provenant du Mont-Athos, le plus ancien spécimen probable de musique byzantine.

En entrant dans l'Orient, nous y trouvons les Arméniens en possession d'une notation qu'ils assurent connaître depuis le V[e] siècle. Plus archaïque que les précédentes, cette notation comporte un ensemble considérable de signes, et chacun d'eux, placé ici ou là sur le texte chanté, exprime à lui seul tout un fragment mélodique, toute une longue suite de notes.

Or, dans toutes ces écritures musicales, aussi bien que dans les signes indicateurs des récitatifs liturgiques chez les Arméniens, les Byzantins, les Latins, partout, dans les plus anciens manuscrits qui les renferment, figurent, avec les éléments premiers de l'écriture neumatique — *punctum, virga, clivis, podatus,* — les mêmes signes, exactement ces mêmes signes conventionnels qui, à eux seuls, veulent dire toute une mélodie.

*
* *

Lorsqu'on étudie nos écritures grammaticales, en principe phonétiques, on est quelque peu surpris de voir que latine, grecque, phénico-hébraïque, démotique, se rattachent étroitement à un prototype, — syllabique peut-être —, pour nous encore inconnu, mais fortement apparenté aux vieux systèmes idéographiques de l'Egypte et de l'Assyrie.

Si des effets analogues procèdent de causalités analogues, il en doit être de

même pour nos écritures musicales, actuellement alphabétiques, dans lesquelles chaque ton est épele ; et, dans le système syllabique des neumes qui les a précédés, surnagent de plus vieux hiéroglyphes, à eux seuls formulaires d'une phrase.

Où irons-nous chercher le premier ancêtre? Sera-ce dans les vieux empires d'Orient? nous ne savons ce qu'était leur science musicale, et les rêveries de Champollion sur ce point n'ont pas — malgré l'aide de Fétis, — abouti à quoi que ce soit de sérieux. Sera-ce vers Rome et la Grèce? mais leur écriture, assez connue, n'a rien de commun avec celles qui nous occupent. Alors?

Alors, il ne reste qu'un point à explorer.

Il s'agit ici d'écritures liturgiques, dont les signes les plus élémentaires accompagnent la lecture des Livres saints : c'est vers leurs plus vieux exemplaires, vers leurs textes originaux, qu'il faut nous diriger : c'est encore un coin de l'art hébraïque qu'il nous faut étudier.

Quand vous avez pour la première fois, Messieurs, ouvert une Bible hébraïque, vous y avez remarqué, à côté des points-voyelles, des inventions des compilateurs de la Massore, vous y avez remarqué, dis-je, des signes formés d'autres éléments. Ayant interrogé votre professeur ou votre grammaire, vous avez appris que ces signes, purement conventionnels, ne vous serviraient à rien dans l'explication du texte, et... vous les avez laissés de côté. A moins que, poussant plus loin votre curiosité, vous soyez allés frapper à la porte d'une école rabbinique, ou qu'ayant questionné le premier *basan* venu, on vous ait répondu :

« Ces signes sont pour nous très vénérables : ils remontent aux temps heureux où David et Salomon organisèrent les chants du Temple. » Mettons simplement Esdras, ce sera déjà fort beau. « Chacun d'eux forme une mélodie spéciale qui diffère cependant suivant le genre des lectures saintes. Autre sera la formule mélodique du *dagra* dans la Thora, autre dans les Psaumes, autre dans les Prophètes, etc. »

Et si vous vous flattez de retrouver ainsi la tradition cantorale des Asaph et des Idithun, on ajoutera :

« Hélas! les malheurs de la nation ont fait perdre à nos pères, dans la dispersion, le sens exact de ces signes, et maintenant, chacune des grandes communautés israélites possède sa tradition à elle sur la manière de les interpréter. »

N'est-ce point exactement le cas des notations liturgiques chrétiennes? Oui, pour chacune des églises en particulier, son chant sacré remonte aux origines. De fait, je vous l'ai dit, à mesure que l'on avance vers l'antiquité, les manuscrits témoignent, de plus en plus, de communes coutumes. Mais interrogez un Arménien, un Grec, et chez les Latins, un Romain, un Milanais, chacun à sa manière interprétera le même signe musical : et dans notre France même, si vous demandez ce que signifie l'astérisque de la médiante dans le 6e ton, on vous donnera trois versions.

C'est donc, il semble, un mythe de chercher, pour le moment, à retrouver le chant original de telle ou telle partie des Ecritures, malgré les efforts de quelques utopistes.

Cependant, si c'est un mythe de chercher les détails d'une application difficile à retrouver, c'est, au contraire, chose fort intéressante d'en dégager les

principes connus : or, comme pour le chant psalmique, ils sont les mêmes partout.

Voici donc comment les choses se passent, en principe d'abord, puis en contrôlant l'application sur nos chants latins.

*
* *

Pour le chant de telle ou telle partie du livre sacré, on a fait usage, je suppose, de dix fragments en phrases mélodiques représentées chacune par un signe conventionnel. Mais les dix signes ne se retrouvent pas, aux différents endroits du texte, toujours dans le même ordre; ici, ils se suivront de 1 à 10; là, dans l'ordre 1, 3, 4, 5, 2, 7, 8, 6, 10; ailleurs, autrement. Bien entendu, certaines de ces formules se retrouveront cependant à la même place, nécessitée par les règles d'intonation et de cadence des divers tons.

En dehors de celles-là, les autres devront être construites de manière à se pouvoir échanger.

Une pareille forme d'art ne saurait comprendre une suite mélodique proprement dite que dans des conditions faciles à déterminer par le texte; en dehors d'elle, récitatif simple. C'est, en somme, absolument le système psalmique, et, dans l'office canonial, nous usons des mêmes procédés. Soit le premier verset du psaume *Confitebor*; sur quel air me le faudrait-il chanter? Et si je choisis un *air* plus ou moins long, de forme assez précise, un *nome*, comment l'appliquerai-je aux paroles? C'est presque inutile de le chercher : il faut nécessairement suivre ici le système de la psalmodie.

Or, rien qu'en plaçant l'indication du huitième ton devant ce verset, sans qu'il soit besoin de notation musicale autre, j'ai à ma disposition plusieurs versions mélodiques suivant la place que ce verset occupe dans l'office. Je puis le chanter, en effet, en huitième ton de psalmodie fériale, ou festivale, ou solennelle : en huitième ton de répons ou de trait. De plus, une simple lettre ajoutée au chiffre peut me donner la facilité de changer la cadence finale : 8 G, 8 c. Et avec ce chiffre, avec l'astérisque de la médiante qui sépare les deux vers hébraïques, avec la flexe, avec le point final, toute une mélodie, parfois très compliquée, se trouve notée, pourvu que le chantre connaisse les formules des tons. Donc, maintenant encore, nous pratiquons le système hébraïque, puisqu'un seul signe nous suffit pour exprimer un fragment mélodique et que ce signe peut changer de signification suivant la place où on le trouve dans l'office, ou même si on le rencontre dans un psaume ou dans un cantique évangélique.

Appliquons en grand ce système aux formes les plus solennelles de la psalmodie, comme les graduels, nous obtiendrons les plus intéressants résultats. J'ai dépouillé ainsi les quarante et quelques répons-graduels dits du cinquième ton, à peu près la moitié de tous les graduels. Sept d'entre eux ont un chant particulier pour la première partie : celle qui précède le verset, et deux seulement y compris le verset. Les autres comptent environ trois cents phrases musicales dont à peine une cinquantaine est spéciale à telle ou telle pièce; encore sont-elles, la plupart du temps, empruntées à un autre genre de chant litur-

gique. Quant aux deux cent cinquante autres phrases, elles sont formées de quarante-trois formules mélodiques atteignant jusqu'à soixante-cinq notes, les unes spéciales aux intonations, d'autres aux cadences, d'autres encore s'échangeant.

C'est, il me semble, assez démonstratif que cette persistance du système hébraïque des formules dans nos chants grégoriens, et précisément dans des pièces qui suivent le genre de la psalmodie hébraïque, à laquelle leurs textes sont empruntés.

Mais, de ces dépouillements et d'autres aussi précis, il résulte d'autres choses encore.

C'est d'abord, au point de vue du système d'écriture musicale, qu'il n'était point nécessaire des détails de la sémiographie neumatique pour noter le chant de ces pièces. En second lieu, on peut conclure que ces formules se retrouvant les mêmes en un certain nombre de pièces, pour qui les connaît dans le genre liturgique qui les accompagne, point n'est besoin, comme on le croit communément, de posséder par cœur le répertoire des chants sacrés. De telle façon qu'il n'était pas non plus absolument nécessaire d'un chanteur possédant dans sa mémoire un grand nombre de pièces liturgiques, mais d'un *lecteur* connaissant parfaitement le schéma mélodique des formules ponctuant le texte scripturaire : d'où l'importance à ce point de vue de la primitive *Schola* LECTORUM, que la *Schola* CANTORUM ne paraît remplacer qu'à l'époque de saint Grégoire le Grand.

Lorsque la notation neumatique fut nécessitée par les chants nouveaux, dont le répertoire fut rédigé vers cette époque, cette notation pouvait parfaitement guider le *cantor* dans un très grand nombre de cas où il aurait ignoré le chant de la pièce qu'il devait exécuter. En effet, nulle part, dans ces différentes formules, n'apparaît le même assemblage de neumes, et les mélodies des cadences étant connues donnaient déjà le ton musical de la pièce. De ce ton, au cas où tel ou tel groupement de signes se trouve en deux tons différents, il pouvait immédiatement résoudre la difficulté, car ce même groupement n'est presque jamais sur les mêmes degrés en deux tons différents : les emprunts d'un ton à un autre dans les chants les plus anciens sont excessivement rares, et l'on ne trouvera que *cinq* fragments empruntés au deuxième ton dans les trois cents phrases des graduels en question plus haut.

Arriver à dépouiller toutes les formules de tous les tons, dans tous les genres, serait donc se mettre en possession d'un moyen puissant pour transcrire d'anciennes pièces neumatiques non écrites jusqu'ici sur lignes, en même temps que d'obtenir de bons textes critiques des chants déjà connus.

Une autre conclusion, et d'une évidence éclatante, est que, l'introduction du système neumatique ne datant vraisemblablement que du temps où de nouvelles compositions, de nouvelles formules, ne cadraient plus avec les anciens signes représentatifs des formules primitives, celles-ci, dans leur état originaire, doivent être de beaucoup plus anciennes.

Bien plus, là où la notation par groupes a seule subsisté, elle nous apparaît clairement comme une traduction du vieux système idéographique. Aussi, nombre de pièces musicales sont les mêmes — avec variantes — dans le réper-

toire de Rome et celui de Milan. Les unes, il est vrai, ont été prises à Rome par Milan vers les IX[e] et X[e] siècles, mais un très grand nombre subsiste du vieux fonds latin répandu dans tout l'Occident. Or, là où une variante se présente pour une formule connue, partout où se retrouve la formule partout est la variante. Ce n'est que dans les pièces empruntées postérieurement et habillées à l'ambrosienne que le vêtement est arbitrairement cousu. Donc, les autres pièces se rattachent à une autre époque, à un autre genre d'art.

Dans ce temps-là, évidemment, on avait dû noter avec quelques signes seulement — à la tradition variable suivant les églises, comme dans les communautés israélites, — les chants ornés des psaumes; on les avait composés en juxtaposant les formules, véritables *centons* musicaux, comme en faisaient les littérateurs de la décadence romaine des vers de Virgile et d'Horace. Or, si, par le style, on peut distinguer les œuvres de l'époque des Papes helléniques du VII[e] siècle, œuvres qui ne cadrent plus avec la vieille tradition; si c'est quelques années plus haut que se délimitent les deux arts au moment de l'introduction de nouveaux offices, nous ne trouverons comme dernier centonisateur de la vieille manière que le Pape illustre auquel la tradition attribuait déjà cette œuvre : saint Grégoire le Grand.

AMÉDÉE GASTOUÉ.



# RECHERCHE ET ÉTUDE DES FRAGMENTS DE MANUSCRITS DE PLAIN-CHANT

Messieurs,

Si j'ai osé accepter de prendre à mon tour la parole, au cours et presque au début de ces brillantes fêtes musicales, ce n'est pas, certes, que je veuille chercher à élucider devant vous un point quelconque de l'histoire du chant religieux. C'est bien moins encore pour vous entretenir d'une des questions si délicates que soulève le capital problème du rythme, dans la musique grégorienne. Deux infatigables conférenciers doivent d'ailleurs nous en parler ces jours-ci.

Beaucoup plus modeste est mon intention.

Persuadé, avec les chefs et les partisans de l'école bénédictine, qu'en matière de restauration de chant, des résultats sérieux et pratiques ne sont possibles qu'à la condition d'une étude patiente, approfondie des sources, c'est-à-dire des diverses écritures musicales, je voudrais simplement, dans cette lecture, attirer un instant votre attention sur cet objet. Je voudrais vous redire que si, après les succès obtenus, et vous savez, Messieurs, qu'ils sont merveilleux, il reste encore à souhaiter de nouvelles découvertes, à corroborer certaines preuves et quelques notions à préciser, eh bien, on n'y saurait

parvenir que par l'emploi des mêmes procédés de travail et de recherche. Et pour cela, tout effort, si modeste soit-il, mérite d'être encouragé, car, tôt ou tard, il portera des fruits. On peut toujours, dans une mesure quelconque, travailler à soutenir une grande cause. Le champ de l'archéologie liturgico-musicale, un des derniers ouverts aux investigations de la science, n'est-il pas, du reste, un domaine immense et des plus fertiles? Aussi, qui voudra s'en donner la peine y recueillera certainement d'abondantes et précieuses glanures.

Oui, Messieurs, et il est bon de le répéter, si l'œuvre de la restauration du chant, au moins dans ses parties essentielles, est maintenant réalisée, c'est à une étude plus complète et plus directe des sources que nous le devons. La plupart des musicographes ont enfin compris qu'il y avait tout à gagner à laisser au second plan les textes d'ailleurs si peu précis des théoriciens, pour suivre une marche plus rationnelle et plus scientifique.

En un mot, c'est grâce à l'emploi, dans la musicologie, des méthodes critiques de la philologie et de l'histoire que l'on est parvenu à entrer définitivement dans la voie des solutions et qu'ont été obtenus ces progrès qui vont s'accentuant de jour en jour et font, à l'heure actuelle, la joie de l'Eglise et la nôtre.

Mais quelles sont donc les sources dont il s'agit? Pour nous conformer à une classification déjà ancienne et justement maintenue, nous dirons qu'elles sont de deux sortes : les *documents* et les *monuments*. Par *documents*, il faut entendre les textes théoriques, les ouvrages didactiques, et par *monuments*, les textes musicaux, les diverses notations de nos livres liturgiques. De même qu'on a cru pouvoir étendre l'expression de *documents* aux fragments historiques épars çà et là, dans les œuvres de la littérature du Moyen-Age, de même aussi nous nous permettons, et avec plus de raison encore, de conserver le nom de *monuments* aux fragments de manuscrits.

C'est de ces derniers que je vais vous entretenir. Eux seuls feront l'objet de la présente communication.

I. — C'est avant tout par les manuscrits complets, conservés avec tant de soin dans nos riches dépôts publics, que sont formées ces sources abondantes et toujours ouvertes dont il vient d'être question. Sans cesse, nos liturgistes et nos musicologues accourent y puiser. Aussi bien, ne faut-il rien moins que ces livres intacts, aux écritures neumatiques variées, pour apaiser la soif de vérité qui les dévore et pour fournir à leur érudition cette quantité de preuves, ces garanties réclamées par le développement ou la défense de leurs thèses.

Mais, Messieurs, à côté des grandes sources, dont le puissant débit doit subvenir aux premiers besoins de l'humanité, la divine Providence, n'est-il pas vrai? a su faire jaillir aussi, pour notre agrément, de pures et d'agréables fontaines. Sa main généreuse n'a-t-elle pas multiplié sur notre route ces petits ruisseaux aux eaux limpides et rafraîchissantes qui font circuler la vie et sèment tant de charmes en nos vallons ignorés? Ainsi en est-il des *monuments* de l'histoire, si bien qualifiés du nom de *sources*. Il y en a de considérables, il y en a de moindres, certains même paraissent insignifiants; tous, cependant, ont leur valeur, et parmi ces derniers, il s'en trouve parfois

qui offrent un intérêt réel. Donc, aux érudits, aux savants critiques, de compulser les monuments de nos bibliothèques, vastes réservoirs de la science ; à nous, modestes ouvriers de l'art chrétien, qui vivons et sommes obligés de travailler loin de tout document, à nous, dis-je, de puiser à des sources moins fécondes, mais toujours utiles, en étudiant les fragments de manuscrits, à nous de collectionner les très nombreux débris de parchemins notés.

Oui, je dis *très nombreux*, car, de fait, il s'en rencontre partout. Il n'est peut-être pas un seul de nos villages, si éloigné et si peu important que vous le supposiez, qui ne recèle, dans quelque coin, un de ces restes précieux de nos splendides manuscrits d'autrefois.

Règle générale, c'est sous la forme de *couvertures* de livres qu'ils se présentent. La grande majorité des vieux livres, livres d'église ou autres, les registres paroissiaux, les anciennes minutes de notaires, les recueils de délibérations, les liasses de documents, dans nos archives, sont, en effet, le plus souvent reliés ou simplement enveloppés avec des feuillets de parchemin arrachés jadis à des livres de chœur. C'est, du reste, grâce à cette particularité qu'ils ont pu échapper à une ruine certaine. Dès lors, vous voyez de quel côté devra diriger ses investigations quiconque voudrait entreprendre une collection de ces vénérables débris. Si donc, Messieurs, vous tenez, vous aussi, à mettre en pratique le *Colligite fragmenta ne pereant,* excusez la citation, voici, en quelques mots, l'itinéraire à suivre. Il vous faudra visiter : les trésors de nos cathédrales ou de nos grandes églises, les archives départementales et communales, les bibliothèques publiques et privées, les sacristies, les vieux coffres, les placards de nos églises rurales, les ateliers de reliure, les boutiques et arrière-boutiques des bouquinistes ou des marchands d'antiquités, en résumé, tout endroit susceptible de détenir cachés des objets, des livres et papiers anciens. Au cours de semblables visites, on a parfois, je vous assure, de singulières surprises. Vous dirai-je, par exemple, à quoi un brave homme avait employé deux larges feuillets d'un antiphonaire du XVI[e] siècle ? — Oui, car je vous défie bien de jamais le deviner. Eh bien, il en fit tout simplement, quelle ingénieuse idée !... deux peaux de tambour ! Voilà, certes, qui n'est pas commun : deux folios de parchemin qui chantent et obéissent... à la baguette !!! L'exécution était sans doute quelque peu martelée... mais, mon Dieu, celle de nos vieux chantres, trop souvent, ne vaut guère mieux !

Si donc vous faites cette rapide excursion que je viens de vous indiquer, vous pouvez compter sur une fructueuse récolte et sur des trouvailles vraiment intéressantes, trouvailles d'autant plus probables, d'ailleurs, que, jusqu'ici, ce genre de recherches n'est pas encore en honneur. Souhaitons qu'un jour on y prenne goût. Les amateurs d'antiquités, il est vrai, ont bien parcouru les campagnes les plus reculées, visité les moindres bourgades, mais c'était pour recueillir des meubles, des statues, des tapisseries, des tableaux, des bronzes et surtout des porcelaines, d'anciennes faïences... Quant aux vieux parchemins... avouez que l'on n'a guère songé à en faire collection.

Mais comment expliquer que ces fragments soient si répandus ?

Vers les XVI[e] et XVII[e] siècles, et même avant, les graduels et antiphonaires manuscrits composés avec tant de luxe, avec une perfection si rare, par

de véritables artistes, furent voués en grande partie à la destruction. Heureusement encore qu'on eut le bon goût, mais soyons plus exact, l'*idée pratique*, d'utiliser leurs feuillets (c'était si solide!) pour en revêtir d'autres volumes. Heureusement surtout qu'on employa de préférence les livres les plus récents et partant d'une exécution moins soignée, ceux, en particulier, des XIVe et XVe siècles. Ce fut toujours autant de sauvé! Mais, tout de même, quel vandalisme!

Pour plus de clarté, permettez-moi ici une courte digression.

Au Moyen-Age, il n'y avait guère que les églises cathédrales, collégiales, ou les riches abbayes, comme celle de Saint-Gall par exemple, qui pouvaient s'offrir le luxe de posséder de nombreux manuscrits liturgiques. Aussi est-ce là surtout que se rencontrent les graduels et antiphonaires les plus anciens et les plus parfaits. Les églises moins considérables, faute de ressources, devaient le plus souvent se contenter d'un seul manuscrit. Ce livre était ordinairement un *missel plénier*, ainsi appelé parce qu'il renfermait l'office complet, c'est-à-dire les paroles prononcées à l'autel par le prêtre et les pièces exécutées au chœur par les chantres. Naturellement, durant le saint sacrifice, le missel restait sur l'autel, à l'usage exclusif du célébrant, et c'est ce qui explique pourquoi, en général, il était d'un format plutôt restreint.

Dès lors, on conçoit que n'ayant pas la notation sous les yeux, les choristes fussent tenus de se préparer longtemps à l'avance, et par des exercices fréquents, à une bonne exécution des mélodies sacrées. Ces exercices, durant lesquels le missel plénier était mis à leur disposition, s'appelaient *récordations*. Aujourd'hui, nous dirions *répétitions*. Mais à quoi bon se préparer?... On a des livres!!! Ne serait-ce pas là une des raisons pour lesquelles autrefois on chantait presque toujours par cœur et purement de mémoire? L'hypothèse, du moins, paraît assez vraisemblable.

Evidemment, cet état de choses était nécessité par la rareté des livres liturgiques, conséquence elle-même de la cherté du parchemin. Mais plus tard, vers les XIVe et XVe siècles, le parchemin étant beaucoup plus répandu, les manuscrits liturgiques se multiplièrent rapidement. Alors le missel plénier fut en quelque sorte dédoublé. Une partie, ne contenant que les paroles et les deux ou trois pièces de chant réservées au célébrant, fut transcrite dans un volume à part qui devint notre missel actuel. Le reste, c'est-à-dire tout ce qui était destiné aux chantres, fut copié dans un autre livre qui prit place, au milieu du chœur, sur le pupitre ou lutrin, sous le nom de *Graduel*. Ordinairement, ce dernier était de grandes dimensions et d'une très grosse écriture, afin que les choristes, beaucoup plus nombreux que de nos jours, pussent tous y lire facilement de leur place.

Telle est l'origine de ces graduels au format parfois immense, comme on en écrivit surtout aux XVIIe et XVIIIe siècles, et comme il en existe encore un certain nombre. Pour les offices du soir, un autre volume s'imposait, ce fut l'*Antiphonaire*, qui, pour les mêmes raisons, reçut de semblables dimensions.

Dans des livres d'un format si considérable, il y avait évidemment de quoi se tailler de larges feuilles de parchemin et de quoi relier de nombreux et gros in-folio. On sait par ailleurs que c'est surtout à l'époque de l'imprimerie que la reliure est devenue un art vraiment pratique. Quelle bonne aubaine pour les

relieurs du temps! Quelle riche trouvaille! Aussi firent-ils ample provision de manuscrits. Du reste, les églises, il faut le reconnaître, étaient ravies de pouvoir vendre ou échanger leurs quelques manuscrits, parfois plus ou moins détériorés, contre une collection de livres commodes et absolument neufs. C'était bien naturel! Les anciens comptes de fabriques nous ont conservé, à cet égard, de curieux renseignements. Quant aux rares exemplaires qui ont survécu, grâce à une main libératrice qui sut les dissimuler dans quelque recoin d'une armoire obscure, un sort pire encore les attendait. Rien n'ayant pu, dans la suite, les soustraire aux ravages de la Révolution, ils furent détruits, brûlés par ordre..., comme un vulgaire signe de féodalité, tout comme un papier ou document suspect.

Et voilà comment s'explique la présence de tant de fragments partout disséminés, précieuses épaves des richesses liturgiques du Moyen-Age, jetées aux quatre vents du ciel par le fait d'une barbare ignorance ou par la brutalité d'un vandalisme impie.

Mais, me direz-vous, en définitive, quelle conclusion tirer de tout cela? — La conclusion! Mais, Messieurs, il me semble qu'elle ressort on ne peut plus évidente. Pour qui veut réfléchir un tant soit peu, n'y a-t-il pas là un argument de tout premier ordre en faveur de l'authenticité et de l'universalité des mélodies grégoriennes? Ne dirait-on pas que ces innombrables fragments sont comme un écho lointain des pures traditions? Ici, n'est-ce pas le langage des documents eux-mêmes que l'on entend? Oui, Messieurs, ce sont eux-mêmes qui plaident leur cause et qui *parlent sur place*. Devant tant de vestiges de tous côtés répandus, une réflexion vient de suite à l'esprit : c'est que le chant qu'on s'efforce de rétablir dans nos paroisses n'est pour elles ni un étranger ni un inconnu. Il ne fait, au contraire, que redemander l'hospitalité dans des églises où jadis il régnait en maître. C'est un expulsé, un banni qui veut rentrer dans son ancien domaine, où il a laissé tant de traces de son séjour. La conclusion, enfin! Mais c'est qu'il importe précisément de rendre au chant liturgique, dans nos offices solennels, la place d'honneur qu'il n'aurait jamais dû quitter et à laquelle il a un droit absolu.

II. — C'est bien. Mais encore, en dehors de cette valeur purement extrinsèque, ces couvertures de parchemin, ces rognures de missels, offrent-elles réellement un sérieux intérêt? Par eux-mêmes, ces fragments ont-ils une véritable importance? En un mot, leur étude et leur examen peuvent-ils fournir des données qui soient utiles à la cause du chant? — Certainement oui, Messieurs. D'ailleurs, la preuve est faite, et plus d'une fois, ces modestes témoins des siècles passés sont venus déposer en faveur des découvertes antérieures. Souvent même, ils ont fait plus, en contribuant à les développer dans une mesure plus large qu'on ne le croit.

D'abord, parmi les feuillets que vous aurez recueillis de la sorte, il y aura probablement grande variété sous le double point de vue de l'âge et de la notation. Généralement, il est vrai, c'est surtout des manuscrits des XIVe et XVe siècles que vous trouverez; nous en avons dit plus haut le motif. Pourtant il arrive quelquefois que des feuillets des XIe et XIIe siècles vous tombent sous la main. C'est alors un vrai régal; sans compter qu'en raison même de leur petit format, le relieur a dû en employer un certain nombre. C'est ainsi

que récemment, d'une seule reliure d'un registre paroissial, j'ai pu retirer une vingtaine de folios, parfaitement conservés, et provenant tous d'un charmant missel plénier du XIII^e siècle. Avouez donc que c'est là une agréable rencontre. En outre, quand ils remontent à cette date, il y a des chances pour qu'ils présentent des spécimens curieux de notation : *neumes sans lignes*, *neumes-accents*, *neumes et points mélangés*, etc..., toutes choses excellentes qui nécessairement nous initient à la science de la paléographie musicale. Vous aurez en outre le loisir de les examiner de très près, car vous obtiendrez facilement qu'on vous les cède. En tout cas, à moins qu'ils appartiennent à un dépôt public, vous les aurez à bon compte, assurément à meilleur marché qu'une vieille assiette peinte.

Quand un archéologue pénètre dans une bibliothèque pour demander communication d'un ouvrage, il va au plus vite, parcourt son volume à la hâte, et se contente de voir rapidement ce qui l'intéresse; le reste est forcément négligé, faute de temps. Ici, il n'en va pas de même. Je ne sais pourquoi : est-ce par suite du plaisir qu'on éprouve à être possesseur d'un document à soi? c'est probable ; toujours est-il que son étude est pour nous pleine de charmes et nous procure, semble-t-il, une jouissance plus délicate. C'est un petit trésor qu'on interroge avec une sorte d'avidité. Notre esprit n'a pas de repos que nous ne soyons parvenu à nous rendre un compte exact des différentes pièces, rubriques ou autres particularités qu'il renferme. Il y a tant de choses dans un simple *folio* de manuscrit !

Mais supposons que vous vous trouvez en face d'une sérieuse difficulté, les instruments de travail vous font défaut; impossible d'arriver à une solution satisfaisante. Que faire alors ?

A ce sujet, que le comité de la *Schola* veuille bien me le pardonner, j'oserais presque formuler un vœu ! Pourquoi, dans chaque numéro de la *Tribune de Saint-Gervais*, ne réserverait-on pas une place, si restreinte qu'on voudra, à une courte correspondance des abonnés? Ce serait, dans la grande *Tribune*, une petite *chaire* au pied de laquelle tout lecteur embarrassé pourrait venir exposer un doute, ou solliciter un renseignement. Les savants rédacteurs de la Revue, j'en suis sûr, se feraient une joie de rendre service par une réponse de quelques lignes, car, à l'exemple de l'abbé Lebeuf, ils aiment, je le sais, à pratiquer le *Sine invidia communico*. C'est si facile et si bon de s'entr'aider !

Après cela, se présente naturellement la question de provenance. Alors, tout intrigué, on cherche, on a recours à ce qui est de nature à procurer quelque lumière. Pour cela, un travail d'histoire et d'archéologie est parfois nécessaire, et il n'est pas rare qu'on parvienne ainsi à déterminer, avec entière certitude, l'origine du fragment dont il s'agit. Quel plaisir alors, et quelle légitime satisfaction ! J'en appelle au témoignage de tous ceux qui sont quelque peu versés dans ce genre de recherches. Un rien suffit pour mettre sur la voie d'une solution,... un détail de notation, de liturgie, une miniature, un ornement, un simple mot mis en relief,... par exemple, le nom d'un saint indiquera de suite de quel côté il y a des chances de succès. Choses insignifiantes ! direz-vous. — Eh bien, non ! Et je persiste à croire que c'est là, au contraire, rendre à la science un service considérable. Non pas évidemment que chaque remarque prise en particulier ait beaucoup de valeur par elle-même,

mais imaginez ces recherches entreprises sur une vaste échelle, leurs résultats relevés et classés avec méthode, croyez-vous que ce ne serait pas déjà une œuvre de grande portée? Supposez par exemple que, dans chaque diocèse, un prêtre ou un archéologue s'adonne à ce genre de travail et signale ces vestiges de manuscrits, qu'il en dresse le catalogue, quels documents, quel riche répertoire, quelle mine inépuisable, en un mot, ne mettrait-il pas ainsi à la disposition des savants? Car ceux-ci viendront après et sauront tirer de toutes ces monographies partielles des déductions importantes et de précieux enseignements. A l'aide de ces données particulières, ils formeront une large synthèse qui, à son tour, permettra de fixer un jour, d'une façon définitive, la géographie et l'histoire des notations, c'est-à-dire d'asseoir sur des bases solides la répartition de la paléographie musicale dans le temps et dans l'espace. Et ainsi s'élaborera insensiblement le tableau complet de toutes les écritures musicales. Tant il est vrai, Messieurs, que la découverte du document sera toujours la première condition de la science!

De plus, qui sait si, dans le cours de vos pérégrinations de musicologues, vous n'aurez pas la bonne fortune de rencontrer des particularités touchant la liturgie locale, le culte de tel ou tel saint de la région, et si vous n'apporterez pas ainsi une importante contribution à l'histoire du culte ou d'un ordre religieux? Qui sait enfin si vous ne fournirez pas quelque document nouveau qui achèvera de préciser l'origine d'une variété de notation, et qui favorisera par là le classement par famille de nos monuments liturgiques? Mais, Messieurs, je vais plus loin, des faits connus m'y autorisent, il n'est pas impossible qu'un jour vous mettiez la main sur un ou plusieurs folios dont l'érudition déplore depuis longtemps la perte. Grâce à vous, peut-être, un manuscrit de très grande valeur, affreusement mutilé, se verra ainsi reconstitué dans son intégrité! Je le répète, le fait n'est pas inouï.

Mais surtout ce qu'il sera particulièrement curieux de constater, ce qui en même temps excitera au plus haut point votre admiration, c'est la conformité frappante de la notation que vous aurez sous les yeux, avec celle que reproduisent les livres bénédictins, d'après la version des manuscrits. Les détails les plus minutieux de cette écriture musicale seront là, devant vous, parlant avec une précision, une netteté qui vaudra toutes les discussions possibles. Quel plaisir, par exemple, de retrouver toujours et partout la présence de groupes de notes surmontant certaines pénultièmes brèves! Si vous prenez la peine de confronter sur ce point vos documents avec l'édition de Solesmes, quel ne sera pas votre étonnement de n'avoir aucune différence à noter! A peine si, de loin en loin, apparaîtra une variante légère. Et alors vous serez armés pour la controverse; vous aurez en mains des preuves palpables, des témoignages indiscutables à opposer à ceux qui poussent encore les hauts cris quand on leur chante plusieurs notes sur une syllabe prétendue brève.

Autre constatation. Vos fragments sont-ils d'une bonne époque, des Xe, XIe et XIIe siècles, et même plus récents : vous vous plairez encore à considérer avec quelle scrupuleuse exactitude les compositeurs usèrent des notes liquescentes. Remontent-ils au contraire bien moins haut, aux XVe et XVIe siècles : vous serez amenés alors par leur examen, à suivre de près la décadence progressive de la notation. Vous assisterez, pour ainsi dire, à la corruption du

chant liturgique. Les groupes de notes, en cessant de maintenir intactes leurs formules primitives, produiront ces écarts qui, peu à peu, ont dénaturé la ligne mélodique, et par le fait même, favorisé cette exécution barbare que tout le monde déplore aujourd'hui, et qui n'a pas encore, hélas! complètement disparu.

Ainsi vous lirez vous-mêmes, écrite sur les manuscrits, imprégnée en quelque sorte dans le parchemin, l'histoire de la ruine et de l'abandon de l'antique cantilène grégorienne.

Par contre, en présence d'une notation parfaite, vous offrant cette uniformité, cette absolue ressemblance avec les documents plus considérables, vous éprouverez la joyeuse surprise que ressent si vivement tout fervent archéologue. « *Au moins*, vous direz-vous, *voilà un manuscrit qu'on n'a certainement pas consulté pour préparer la remarquable édition de Solesmes !* »

L'ensemble de toutes ces remarques personnelles ne peut qu'accentuer encore votre admiration pour l'œuvre si vaillante de la restauration du chant religieux. Alors, n'est-il pas vrai? vous vous prendrez d'une ardeur nouvelle pour travailler, dans votre milieu, et selon les moyens dont vous disposez, à étudier de plus en plus ce mouvement de retour à l'art si pur du chant de l'Eglise.

Oui, Messieurs, qui que nous soyons, savants ou simples chercheurs, apportons chacun notre petite pierre à la restauration de l'édifice grégorien. Mais rappelons-nous que tous ces travaux, ces écrits, ces recherches, sont ordonnés à une noble fin; que cette restauration matérielle n'est qu'un acheminement vers un but sacré; qu'il manque, en un mot, à ce majestueux édifice un digne couronnement. Cette perfection, Messieurs, ce but élevé qu'à tout prix il faut atteindre : c'est la pratique du chant, remise en honneur parmi les fidèles; c'est l'exécution de nos saintes mélodies réalisée, autant que possible, dans une plus large proportion, par l'assistance tout entière, durant nos offices publics.

D'ailleurs, vous le savez, c'est là un des plus chers désirs de l'Eglise, c'est l'idéal qu'elle poursuit et voudrait tant voir réalisé. Que la hauteur de la tâche ne nous effraie pas! Pourquoi désespérer de voir revivre un usage autrefois universel? Nos pères, pendant certaines parties de l'office, chantaient à l'église, imitons-les. Le plus difficile est fait. Des exemples nombreux ne sont-ils pas là, à côté de nous, qui devraient nous donner espoir et courage? Partout où l'on a pris quelque soin de cette branche si importante de la liturgie, partout où l'on a fait de généreuses tentatives en ce sens, on en a été amplement récompensé. Du reste, Messieurs, ce noble but est trop à la gloire de l'Eglise pour que Dieu ne féconde pas de ses bénédictions même nos plus petits efforts. A l'œuvre donc ! car enfin, ne l'oublions pas, la participation active au culte public sera toujours, comme elle le fut jadis, l'aliment le plus substantiel de la vraie piété. La prière chantée en commun, la prière vraiment liturgique redeviendra une des meilleures sauvegardes de la foi, en même temps qu'un de ses soutiens les plus puissants.

*Laus Deo !*

L'abbé H. VILLETARD.

# LES RAISONS HISTORIQUES DU RYTHME ORATOIRE

Nous nous proposons d'aborder à notre tour cette grave et délicate question du rythme grégorien, en apportant à la discussion des éléments nouveaux, en élargissant peut-être aussi le point de vue coutumier, en essayant surtout de nous placer bien en face des réalités historiques.

Ce n'est point que nous fassions peu de cas de l'enseignement des théoriciens de la musique au Moyen-Age, que les mensuralistes invoquent si volontiers.

Mais ici, comme toujours en histoire, il faut discernement et critique.

Or, ces théoriciens sont des religieux et, vivant dans des monastères où les lettres antiques n'avaient cessé d'être cultivées, ils représentent un état d'esprit qui n'est point, à beaucoup près, celui de la grande masse de leurs contemporains, que nous allons tracer tout à l'heure.

Ensuite, ces écrits représentent surtout une doctrine personnelle : qui nous assure que c'est aussi la tradition courante? Guion l'Arétin est bien une grande autorité, mais par cela même qu'il fut une intellectualité de marque, n'a-t-il pas eu la tentation de substituer une interprétation personnelle à celle du vulgaire?

Enfin, ces théoriciens eux-mêmes sont divisés et, sur un même texte, nous le sommes encore plus qu'eux quand il s'agit de traduire et d'interpréter.

Nous avons dit souvent, et sans regret jusqu'ici, que la science musicologique n'appartient pas aux musiciens qui ne sont que des musiciens, mais que pour résoudre avec critique les problèmes encore obscurs de nos études, il faut faire appel aux données plus précises de la philologie et de l'histoire.

La question qui nous retient ici doit prouver, une fois de plus, l'exactitude de cette pensée, car c'est en allant plus avant qu'on a accoutumé de le faire, dans l'histoire du haut Moyen-Age, que nous chercherons à démontrer combien sont utopiques et vains les systèmes mensuralistes, combien grande a été l'imprudence des plain-chantistes qui, sur la foi de textes mal interprétés souvent, et, souvent aussi, douteux dans leur sens, ont édifié, sur la reconstitution de la mesure dans le plain-chant, des théories aussi contraires aux données de l'histoire qu'au bon sens artistique.

Notre thèse peut se résumer ainsi : A l'âge où se sont formées les traditions musicales de l'Eglise chrétienne, le monde romain avait perdu la notion de la métrique antique, sur laquelle les mensuralistes s'appuient; l'accent tonique seul était debout et vivant, et c'est lui seul qui, à cette même époque, a pu donner un rythme aux chants de l'Eglise.

Je vais reprendre ces différentes propositions dans un ordre logique, pour arriver, après démonstration de chacune d'elles, à en reconstituer l'ensemble. Je ne pourrai ici vous indiquer toutes mes sources, comme je ferais si j'imprimais, et je vous demanderai quelque crédit de confiance : qu'il vous suffise de savoir que, s'il vous plaît de vérifier, vous pouvez vous reporter :

1° A l'introduction que M. Brunot, professeur à la Faculté des Lettres de Paris, a faite pour l'*Histoire de la langue et de la littérature française*, publiée sous la direction de Petit de Julleville.

2° A différents paragraphes de la *Grammaire des langues romanes*, de M. Meyer-Lubke, où le savant philologue nous donne quelques aperçus sur le latin vulgaire.

3° A la *Grammaire historique de la langue française*, de M. Kr. Nyrop, en cours de publication.

4° A l'excellent article sur le latin vulgaire qui se trouve dans les *Gründriss*. de Grober.

5° A la *Chronologie du latin vulgaire*, de G. Mohl, travail de haute science, récemment paru dans la Bibliothèque de l'Ecole des Hautes-Etudes et qui est comme la préface d'une *Grammaire du latin vulgaire*, en préparation.

6° Au livre de Max Bonnet, *Le Latin de Grégoire de Tours*, qui nous donne, sur le latin parlé en Gaule au VIe siècle, des détails infiniment précieux.

Je laisse de côté les travaux anciens de F. Diez, de Schuchart, de Woellflin. pour terminer cette indication sommaire de mes sources, en citant les articles divers parus dans la *Romania*, dans le *Zeitschrift für romanische Philologie*, ou ailleurs, et les cours de l'enseignement supérieur de MM. Gaston Paris, P. Meyer et A. Thomas, où il est fréquemment question du latin vulgaire et qui nous donnent le dernier état de nos connaissances sur ce point.

Les écrivains de l'antiquité classique ne nous donnent guère, en général, de leur temps qu'une notion superficielle, quelque chose comme un décor de convention, mais ils ne nous font que rarement connaître l'intimité de la vie antique; c'est ainsi que la mythologie qu'ils nous ont présentée est surtout une religion de façade; que leurs dieux : Jupiter, Apollon, Mercure, Vénus et tous les autres, sont des dieux de poésie, bien faits pour la littérature, mais que le peuple ignorait; de même, la langue dans laquelle ils écrivaient et qui a immortalisé leur génie, fut, elle aussi, la chose n'est plus douteuse, une langue de poètes et de rhéteurs, de philosophes et d'historiens, ce fut une langue de lettrés.

A côté du latin littéraire, il y eut, dès les premiers siècles de la Rome antique, un latin vulgaire qui fut la langue des gens de la plèbe, des paysans, des esclaves et des affranchis, des soldats. N'y avait-il que la basse classe pour la parler? Ce latin vulgaire était-il, dans la bouche des *humiles*, un idiome absolument différent de la langue écrite et savante? Sur ce point, les philologues ont discuté : les uns, à la suite de Woelfflin et de son école, ont cherché une solution radicale et cru que le latin vulgaire était, à côté de la langue classique, un parler très à part; depuis, avec Max Bonnet, on est revenu à des idées plus raisonnables. On admet la réalité d'un latin vulgaire, faisant office de langue parlée, mais ce latin vulgaire n'avait rien de très fixe, mais chacun avait une prononciation et des formes de langage différentes, selon le niveau de son éducation. « Chacun écrivait autrement qu'il ne parlait, causait autrement qu'il ne haranguait, plaisantait autrement qu'il n'exprimait sa douleur. C'est cette variété infinie de nuances, et leur existence simultanée, qu'il importe d'avoir toujours présente à l'esprit, et qu'il faut savoir mettre à la place des deux couleurs tranchées, qu'on a pris l'habitude de se représenter[1]. »

Mais à Rome, comme partout, ce sont les basses classes qui sont de beau-

1. Bonnet, *Le latin de Grégoire de Tours*, p. 36, introd.

coup les plus nombreuses, si bien que la langue de la plèbe, des esclaves, des soldats, des colons, devint, avec une foule de variétés, répétons-le, le latin vulgaire par excellence.

Le livre de M. Mohl prouve, d'une façon très scientifique, que ces parlers populaires remontent très haut dans l'histoire et que, dès les origines de Rome, une langue littéraire se superposa à ceux-ci. Or, tandis que le latin écrit et littéraire, le *sermo urbanus*, soumis aux règles d'une grammaire qui en avait enrayé l'évolution naturelle, était devenu un langage plutôt artificiel à l'usage des lettrés, le latin parlé et vivant de la plèbe, le *sermo plebeius*, ne cesse d'évoluer dans une perpétuelle transformation au cours des siècles. Mohl distingue quatre grandes périodes dans la chronologie du latin vulgaire et, selon lui, la dernière commence à la fin des Antonins environ, et surtout à partir du IVe siècle, pour s'étendre jusqu'à la fin de l'empire et au delà, à l'aurore des langues romanes : c'est alors que les barbares se sont assimilé la langue latine, et qu'ils en ont fait leur idiome naturel, en la développant spontanément en dialectes de plus en plus caractérisés; en outre, c'est à la fin de l'empire, comme le remarque M. Meyer-Lubke[1], que les différences entre le *sermo urbanus* et le *sermo plebeius*, peut-être minimes à l'origine, s'accrurent de plus en plus lorsque l'empire romain s'écroula.

C'est donc, et surtout, le latin vulgaire, ce *sermo plebeius*, que les premiers chrétiens trouvèrent en face d'eux, quand la religion nouvelle pénétra dans les rangs de la société romaine. Or, l'Eglise parle à ses fidèles pour être entendue d'eux; d'autre part, on sait qu'à côté de conversions illustres, mais en nombre médiocre, la foule des nouveaux chrétiens se recruta principalement dans les très basses classes de la société romaine. Le Christ avait dit : « Bienheureux les humbles ! » c'était aux humbles, aux déshérités de la fortune et des dons de l'esprit, que ses ministres devaient parler, c'était d'eux qu'ils se devaient faire comprendre; en conséquence d'un christianisme triomphant, le latin populaire devait donc l'emporter définitivement.

Mais le christianisme, en résolvant, de la manière la plus raisonnable, les graves problèmes qui préoccupent l'humanité pensante, devait aussi tenter l'intelligence des sages et compter bientôt, parmi ses adhérents, ceux qui avaient commencé par chercher la vérité dans les philosophies et ne l'y avaient point rencontrée; le christianisme eut donc aussi pour lui des écrivains et des penseurs. D'autre part, l'Eglise est conservatrice; dans sa diffusion à travers le monde, elle a toujours et partout fait sienne, pour l'introduire dans ses livres saints, la langue du passé et de la tradition : à Rome, à Byzance, en Arménie, en Egypte et en Ethiopie, c'est la langue ancienne dont elle use pour écrire, mais c'est la langue du peuple dont elle se sert pour parler.

Ne quittons pas Rome et voyons ce qui s'y passe : il y a deux courants.

Les Livres saints sont traduits en langue latine, et c'est un latin conforme aux lois de la grammaire qui est employé. Entendons-nous : les fautes du parler populaire sont évitées, la langue est au plus haut point correcte, mais le latin de saint Jérôme est conçu pour être compris de la foule ignorante et pieuse, c'est un latin littéraire à l'usage des illettrés[2].

1. *Gramm. des langues romanes*, t. I, p. 6.
2. « Melius ut reprehendant nos grammatici quam non intelligant populi ». S. August., in Psalm. 138.

C'est encore trop pourtant. Si, dans le troupeau des catéchumènes, il est une ouaille qui n'entende point le latin des livres, c'est spécialement à elle que le ministre du Christ doit parler. Le texte saint doit être commenté à la foule en langue vulgaire, tant il est vrai qu'il y a une langue vulgaire.

Mais quelle est-elle et comment la connaissons-nous ?

La langue parlée n'a point laissé de documents écrits, c'est vrai. Tout au plus les écrivains latins nous ont conservé quelques expressions, quelques rares refrains, rien de plus. Historiquement nous savons que le latin vulgaire existait ; la philologie comparée des langues romanes nous permet de le reconstituer.

C'est donc ce latin vulgaire que toute la *Romania*, c'est-à-dire l'Europe colonisée au temps de l'empire romain, a parlé jusque vers le IVe siècle, au temps où se forment les diverses langues romanes.

Dans le vocabulaire, peut-être même dans sa morphologie et sa syntaxe, le latin vulgaire fut-il contaminé par les parlers primitifs des barbares romanisés : néanmoins il y avait des traits généraux et communs.

Je vous renvoie pour la grammaire du latin vulgaire au livre de Nyrop, aux chapitres de Brunot et des *Gündriss* de Grober, me contentant de retenir ici les deux seuls points qui intéressent la musicologie du haut Moyen-Age.

1° Le latin vulgaire ignore la métrique ;

2° Les voyelles ne se distinguent plus par la quantité, mais par la qualité.

*A)* Comme la mythologie, comme nombre de genres littéraires, la métrique latine des poètes classiques fut une œuvre artificielle, une théorie importée des Grecs chez les Romains. A part le vers saturnien, hexamètre national des Latins, lequel tomba de bonne heure en désuétude, les poètes romains ont emprunté aux Grecs leur prosodie et leur métrique, leurs règles de quantité et les mètres dont ils se sont servis dans la construction des vers.

Ce fut un art d'emprunt et qui, nous en sommes assurés par les travaux les plus sérieux et les plus critiques de nos philologues contemporains, ne pénétra jamais le peuple.

Il est même curieux de remarquer que le seul mètre vraiment national des Latins, le vers saturnien, ait pu, contrairement à la thèse de M. Louis Havet, être expliqué par un autre érudit, l'abbé Misset [1], comme un mètre uniquement fondé sur l'accent tonique ; peut-être même, alors que le vers saturnien a disparu de la littérature, a-t-il persévéré dans la poésie populaire.

Quoi qu'il en soit, dès le milieu du IIIe siècle après Jésus-Christ nous sommes assurés par les témoignages des grammairiens et des scoliastes que l'ancienne prosodie avait disparu de la prononciation courante du latin. « Les syllabes longues et brèves, dit L. Havet, n'étaient plus dans un même mot les mêmes qu'au temps de Plaute et de Virgile... Claudien étudiait la prosodie des mots latins comme nous pouvons le faire aujourd'hui dans les œuvres de Virgile, d'Horace ou d'Ovide : en ce qui touche la prononciation, il écrivait dans une langue déjà morte. »

Après Claudien, la versification latine, nous le verrons plus loin, change de principes, elle repose sur l'accent, et si quelque poète, païen ou chrétien,

1. Cf. Lettres chrétiennes.

écrit encore des hymnes sur les mètres d'Horace ou des romans en vers hexamètres, ce sera une œuvre savante, un régal de dilettante, mais non pour la foule pieuse qui prie dans le sanctuaire.

En effet, les voyelles latines ne se distinguent plus par la quantité, mais par la qualité. A la différence de durée s'était substituée une différence de timbre. Insensible dans l'a, la nouvelle distinction est très importante pour les autres voyelles; ainsi l'ancien ĕ se prononce è, ainsi ē = é ; ĭ = ĕ ; ī = i ; ŏ = o ; ō = ó ; ŭ = ó et ū = u. Ces différences dans la prononciation sont à ce point sensibles qu'elles ont influencé toute la phonétique romane, et que sous l'accent tonique, ces voyelles se sont comportées différemment en roman et que l'ē par exemple a donné *ei* en français tandis que l'ĕ se diphtonguait en *ié*.

Voilà ce qu'après le IIIe siècle de notre ère était devenue la quantité du latin classique : le latin vulgaire n'en a pas conservé trace et le peuple entier, en Italie, comme en Gaule, l'ignorait.

*B)* L'accent, tonique ou secondaire, prend un rôle de plus en plus prépondérant et ce fait nous est attesté par la phonétique romane et par la versification rythmique.

La période du haut Moyen-Age qui nous occupe ici, antérieurement au Xe et au XIe siècle, est celle qui a vu en Gaule, en Italie, en Portugal, en Espagne, dans les pays roumains et réto-roumains, le bas latin évoluer dans cette transformation séculaire qui l'acheminait vers les différentes langues romanes. Le facteur principal de cette évolution fut l'accent tonique, dont le rôle a été admirablement mis en lumière par M. Gaston Paris en divers travaux.

Nous ne sommes qu'incomplètement renseignés sur la nature de l'accent latin. Les grammairiens latins, dit Meyer-Lubke, nous en parlent d'après les Grecs, et il n'y a aucune raison sérieuse de croire que ces indications correspondent à des faits positifs. La voyelle accentuée était prononcée avec une plus grande énergie que les atones. Dans le cours des siècles, la différence entre les syllabes accentuées et les atones devint un peu plus considérable, si considérable même que cette distinction entre syllabes toniques et atones devint la clé de la phonétique romane tout entière.

Il y a dans tout mot latin un accent tonique principal, qui en fait, selon sa place, soit un paroxyton, soit un proparoxyton.

Dans tout paroxyton de plus de trois syllabes, dans tout proparoxyton de plus de quatre, il y a, à deux syllabes en arrière de l'accent principal, un accent secondaire antétonique.

Il semble enfin, sans que ce soit aussi nettement démontré, que la dernière syllabe des proparoxytons porte un accent secondaire métatonique.

Prévenons ici une erreur que l'on commet volontiers : l'accent latin, dit-on, porte sur la pénultième quand cette syllabe est longue, sur l'antépénultième quelle qu'en soit la nature, quand la pénultième est brève.

C'est vrai, mais ce dont il faut bien se souvenir, c'est qu'en parlant de voyelle longue ou brève, on doit entendre la qualité, et non la quantité de la voyelle.

Il ne faut donc pas dire que la syllabe sous l'accent doit avoir une durée

plus longue que l'atone, car notre accent tonique est un accent d'intensité sans propriété de durée.

Au point de vue du plain-chant, la conséquence est importante et l'on ne doit point s'étonner de voir des pénultièmes brèves chargées de notes. Qu'importe ? il vaut même mieux que la syllabe accentuée ne le soit pas. Quand on veut donner de la force à sa pensée on l'exprime avec concision ; en la délayant, on l'affaiblit.

La règle est en phonétique romane que toute syllabe accentuée en latin persiste en roman. Cette règle est absolue.

En revanche, toute voyelle atone, antétonique, intertonique ou métatonique, tombe en roman.

La période où cette transformation s'est opérée pour former les mots romans coïncide avec la plus belle époque du chant liturgique.

Nous venons de voir que la versification métrique classique, tombée en désuétude, tend de plus à être remplacée par un système nouveau où la coïncidence de l'accent et du temps marqué est le principe dominant.

« La versification rythmique, généralement dédaignée des poètes païens, fut adoptée par les poètes chrétiens, qui n'avaient pas à respecter les traditions de la littérature païenne ; leurs œuvres s'adressaient d'ailleurs bien moins aux lettrés qu'aux gens du peuple, qui n'auraient rien compris à la versification surannée des poètes classiques du temps. La versification rythmique seule était en accord avec les lois du langage vivant [1]. »

On sait que l'alternance de la syllabe tonique avec une syllabe atone est le principe de la versification rythmique, qui, née dans la poésie populaire de l'ancienne Rome sans doute, a traversé florissante tout le Moyen-Age pour s'éteindre à l'heure de la Renaissance avec tant d'autres souvenirs du passé.

Ce qu'il importe de retenir, c'est que la versification rythmique a été par excellence la versification du Moyen-Age.

Résumons-nous dans les propositions suivantes :

1° Le latin vulgaire a été la langue parlée dans l'empire romain, durant toute l'antiquité et tout le haut Moyen-Age, jusqu'à la formation des langues romanes, tandis que le *sermo urbanus* était la langue écrite à l'usage des lettrés.

2° L'Église a parlé à ses fidèles la langue qu'ils comprenaient et comme, parmi les chrétiens, les classes inférieures étaient les plus nombreuses, elle a parlé le latin vulgaire.

3° Le latin vulgaire ignore la métrique classique et les voyelles ne se distinguent plus par la quantité, mais par la qualité.

4° L'accent tonique prend dans le latin vulgaire un rôle de plus en plus prépondérant, et cette importance nous est attestée par la phonétique romane et par la versification rythmique.

Cherchons maintenant quelles sont au point de vue musicologique les conclusions et les conséquences de cet exposé.

Elles nous apparaissent comme négatives d'un côté et positives de l'autre : le même instrument qui aura servi à détruire nous aidera encore à édifier.

1. *Cours élémentaire de métrique*, par Havet et Duvau.

1° Les constatations que nous avons pu faire, sur le terrain de l'histoire et de la philologie, nous serviront à battre en brèche toutes les doctrines mensuralistes que ces dernières années ont vu édifier sur l'exécution du chant. Pas une n'a voulu voir l'état de choses auquel nous nous sommes référé, et c'est regrettable, car si parmi les mensuralistes, il y a des amateurs d'une hilarante fantaisie, il y a aussi heureusement des savants que nous avons accoutumé de respecter. C'est à eux que nous nous adressons ici et nous leur demandons comment, puisque, à la base de toutes leurs explications, il y a, sur la foi d'un texte de Guion l'Arétin, un perpétuel parallèle entre la métrique et la musique, ce parallèle peut tenir, puisque nous croyons que l'un des deux termes de la comparaison était inconnu au haut Moyen-Age et que la métrique antique n'était qu'une réminiscence confuse dans le cerveau de quelques moines nourris dans les lettres latines.

Comment la foule en prière eût-elle compris et fait sentir dans l'exécution les rythmes savants de la lyrique d'Horace dans les hymnes même qu'elle lisait sur les principes de la versification syntoniqne et dans l'ignorance de toute prosodie.

La multitude des interprétations qui sont données des textes invoqués par les mensuralistes suffit à nous mettre en défiance. Ces textes sont peu clairs, les traductions sont tourmentées, et quand même elles seraient exactes, qui nous assure que les auteurs invoqués ne sont point, à l'état d'exception, mensuralistes pour leur temps, comme le R. P. Dechevrens ou tel autre, aujourd'hui? Qui nous répond qu'ils représentent la doctrine courante et non la leur uniquement? Et n'oublions pas qu'ils sont bien postérieurs à la formation du chant grégorien.

Bref, si au Moyen-Age, si à partir du III[e] siècle de l'ère chrétienne, la prosodie et la métrique de l'antiquité classique ont été, pour les raisons que nous avons données, ignorées de la foule et connues seulement de quelques littérateurs archaïsants, nous croyons contraire à la réalité historique de chercher à les réintégrer dans l'art du même temps sous le couvert de la musique.

2° Mais une musique ne peut vivre sans mesure, ni sans rythme : ce qui la vivifiera, c'est cet élément de jour en jour prépondérant et accepté par l'école de Solesmes comme l'âme du chant grégorien, l'accent tonique, qui est la condition suffisante et nécessaire de l'exécution musicale des cantilènes liturgiques. Nous avons vu l'accent tonique prendre sa place dans le latin vulgaire sur les ruines de la tradition classique; nous avons vu l'accentuation remplacer la quantité et sur cette base un nouveau système de versification prospérer; nous avons vu, au même temps, l'accentuation diriger la formation des langues néo-latines et être la raison première, le principe directeur de toute la phonétique romane.

Que veut-on de plus? Tel que l'ont compris en d'admirables travaux les RR. Pères Bénédictins de Solesmes, l'accent tonique a suffi à édifier une méthode d'exécution d'une merveilleuse clarté et d'une incomparable poésie; en outre, ce système a pour lui la justification de l'histoire sans qu'il soit besoin de torturer les textes pour en extraire ce qui ne s'y trouve point.

Quelle sera maintenant la conclusion pratique de cet exposé d'histoire linguistique ?

Ce n'est point nous qui la donnerons.

Mais d'ici à quelques semaines, les moines bénédictins de Solesmes livreront au monde savant les premières feuilles d'une *Rythmique grégorienne*. Ce ne sera point l'œuvre fantaisiste d'un musicien ignorant qui croit avoir fait une découverte de génie et la livre hâtivement au public ; ce travail sera le fruit mûr d'un demi-siècle de pratique et d'études, et ce que nous en connaissons nous permet de croire qu'il marquera une longue et sérieuse étape dans l'évolution des doctrines musicologiques.

PIERRE AUBRY.



# ESSAI D'APPLICATION DE MÉLODIES ORIENTALES A DES CHANTS D'ÉGLISE

En acceptant de M. Bordes de faire entendre ici quelques airs orientaux pourvus de paroles françaises, je pouvais simplement les confier aux chanteurs qui se chargeaient de les mettre en valeur et de vous les faire dignement apprécier. Cependant, il ne sera pas sans intérêt de vous dire comment ces mélodies exotiques appartenaient par avance à la *Schola*, et de justifier par là l'audition qui va vous en être donnée. Ensuite, il y aura lieu de vous soumettre quelques remarques sur la tonalité et le rythme de ces airs.

I. Dans toutes les églises orientales, on chante, autrement que parmi nous, il est vrai, mais enfin on chante beaucoup, à ce point que la psalmodie sans note y est à peine reçue; et dans le grand nombre de mélodies formant ces divers répertoires, il s'en trouve d'une inspiration musicale élevée, d'un caractère très digne, comme on a pu s'en convaincre lors d'une première audition donnée à Paris, en 1897, par les soins de la *Schola*. En cette circonstance, M. Bourgault-Ducoudray, dont les travaux nous avaient guidé dans cette voie de recherches musicales, reconnut immédiatement l'utilité pratique à retirer de certaines de ces mélodies, en dehors de l'intérêt scientifique, d'ordre plus général, réservé aux théoriciens, et demanda pourquoi l'on ne ferait pas de ces chants d'église syriens ou chaldéens des cantiques d'église français, qui enrichiraient heureusement notre répertoire en se substituant à maintes productions indignes d'être entendues à l'église et dont nous déplorons souvent l'emploi, pour ne pas dire la faveur.

Faire droit à cette demande, c'était reconnaître en justice l'encouragement et l'appui efficace donné ici-même à mes précédentes recherches.

Beaucoup de ces mélodies sont susceptibles de recevoir des paroles françaises; mais encore ne faut-il adapter à notre usage que celles qui ne présenteront, dans leur rythme comme dans leur tonalité, qu'une manifestation artistique en rapport avec le milieu auquel on les destine. C'est pourquoi le plus grand nombre d'adaptations nous sera fourni par les séries syrienne et chaldéenne de notre collection.

II. Relativement à la tonalité, la première remarque à faire est que ces airs orientaux sont en général composés de peu de notes. Beaucoup n'atteignent pas l'amplitude de sixte. Très peu s'étendent à l'octave.

2° Si nous cherchons dans ces mélodies elles-mêmes leurs principes constitutifs, nous trouvons d'abord que les formules, comme les récitatifs anciens des églises d'Occident, sont assez indécises dans leurs formes pour qu'une finale puisse être impunément substituée à une autre. Ici encore se justifie le fait que l'élévation de la corde de récitation amène une modulation mélodique ou changement de tonalité. Une mélodie, développée sur différentes cordes tonales, peut n'appartenir à aucune de celles-ci avec précision, et se terminera sur une autre note que celle qui semblait s'imposer au début. La *tonique*, devenue pour nous le fondement de l'harmonie, n'est donc pas l'élément nécessaire et déterminant de la mélodie, et il n'en faut pas faire l'unique principe des classifications modales. Il y a parité entre l'analyse mélodique de nos airs orientaux et celle des mélodies grégoriennes anciennes. Les présenter les unes et les autres, telles qu'elles sont en réalité, indépendamment de toute règle ou théorie préconçue, est une question de probité musicale. En modifier l'échelle pour la ramener à nos propres gammes, ou même en distinguer le rythme autrement que les chanteurs orientaux ne nous l'ont donné, sous le prétexte de les mieux comprendre ou de les présenter « sous une forme plus complètement artistique », c'eût été fausser les textes, altérer les éléments de la théorie et s'acheminer inévitablement vers l'erreur en cultivant la thèse toute faite et la théorie *a priori*. Or, et c'est une satisfaction de le dire ici, la *Schola*, suivant d'ailleurs l'enseignement du R^me^ Dom Pothier, a toujours écarté ces procédés, qu'il convient de laisser aux inventeurs de systèmes, dont les mieux constitués peuvent espérer vivre aussi longtemps que leurs auteurs.

3° Comme autre point de ressemblance entre les musiques liturgiques de l'Orient et la nôtre, je relèverai, ne citant que les deux phrases principales, un long chant de procession syrien, dont la division et la coupure sont à rapprocher des antiennes grecques très anciennes que nous chantons encore à la procession des Rameaux.

CHANT DE PROCESSION

*Rite syrien*[1]




En revanche, voici un autre fait qui n'a pas son analogue dans l'hymnodie

1. *Collection de chants orientaux* (Paris, Leroux, 1899, n° 296, p. 212).

romaine, mais qui le trouverait peut-être dans l'ancien chant gallican ou mozarabe [1].

Une de nos mélodies, bien qu'elle soit appliquée, dans l'office syrien de la fête de l'Epiphanie, à un hymne à strophes semblables, n'est pas, comme les hymnes ordinaires, d'une seule teneur mélodique. Au contraire, en raison de la solennité de la fête, la cantilène se modifie par trois fois successives au cours de l'hymne, prenant chaque fois plus d'ampleur et d'élévation. Ainsi, le premier thème se compose uniquement d'une petite phrase modulée dans l'intervalle de quarte autour de la note *si*, soit *la-ré*, et finissant sur cette note de *si*. Le second thème monte, dans l'ambitus d'une quinte, à un degré plus haut, soit *la-mi*, avec *la* pour finale. Enfin le troisième qui, dans notre adaptation, sert de chœur au précédent, prend plus de développement : il s'étend de *sol* à *sol*, soit l'octave, et finit également sur *la*.

Ces caractéristiques de tonalité donnent raison à nos théories modales du chant médiéval. Bien qu'en dehors non pas des principes, mais des théories admises, ces successions ne produisent autre chose qu'une mélodie parfaite en son genre.

III. Grâce à l'application de textes qui respectent entièrement la mélodie, sans ajouter ni retrancher, allonger ni abréger aucun temps ni aucune note, le rythme des airs originaux se maintient dans nos transcriptions; aussi puis-je en relever diverses particularités dont on pourra, si besoin est, se faire des armes contre les partisans de la mensuration à outrance.

Dans les chants orientaux, spécialement dans les hymnes, le rythme le plus fréquent est le rythme binaire, amené par l'alternance des syllabes toniques et des syllabes atones, procédé qui paraît constituer la métrique syriaque. Le rythme ternaire, rythme factice, est produit par l'allongement de l'un des temps de la mesure binaire ou de l'un des pas de la danse. L'allongement a lieu, dans les mélodies orientales, parfois sur le second temps, suivant un procédé fréquent dans notre mensuration européenne; mais plus souvent c'est le premier temps qui est ainsi renforcé, aux dépens du dernier.

Le rythme à cinq temps se rencontre, et l'on peut en suivre la formation régulière dans le premier des textes qui vont être cités. La dernière syllabe de chacune des incises tétrasyllabiques étant doublée, il en résulte un rythme quinaire normal, formé d'une façon semblable au mouvement ternaire indiqué ci-dessus. Une scansion particulirère des vers heptasyllabiques, prolongeant de deux temps les trois dernières syllabes, nous donne, dans d'autres mélodies non représentées ici, une autre sorte de rythme à cinq temps, soit quatre croches et trois noires [2]. Mais plus communément les vers de cette mesure forment huit temps, par la prolongation de la syllabe finale, ou neuf temps, si la voix appuie sur les deux dernières syllabes.

Le même procédé d'allongement mène à la mesure à sept temps les incises tétrasyllabiques ou pentasyllabiques, dont trois ou deux syllabes sont doublées [3].

1. Cf. Dom J. Pothier, *Hymne du rit mozarabe, pour l'Adoration de la Croix*. Revue du Chant Grégorien, 15 mars 1897, p. 121.
2. Voir *Collection de chants orientaux*, n° 7, p. 40.
3. Ibid., n° 212, p. 153 et n° 101, p. 90.

Comme il est aisé de le reconnaître, l'oreille n'est nullement inhabile à saisir les rapports de ces dessins musicaux, dont les combinaisons courtes et nettes s'approprient parfaitement ici à l'expression d'un sentiment grave et doux, de même qu'elles apparaîtront, dans d'autres pièces, également propres au mouvement et à la vigueur. Nous en conclurons que les rythmes à cinq et à sept temps sont eux aussi dans la nature, au même titre que la mesure ternaire, et qu'il y a, pour satisfaire le sentiment artistique, autre chose que les mouvements de la marche militaire ou l'uniformité, brutale parfois, des pas de la danse.

J. PARISOT.

Quatre chants ont été exécutés au cours de cette communication. Ce sont : 1° l'hymne syrien, mentionné ci-dessus, appliqué aux paroles d'un cantique à la Vierge ; 2° un chant à l'unisson, à deux chœurs alternés, célèbre chez les Maronites (*Collection de chants orientaux*, n° 65, p. 70); 3° un cantique arabe, recueilli à Saïda (ibid., n° 231, p. 169), originairement un air égyptien; 4° enfin, le chant du φῶς ἱλαρόν arabe des Melchites (ibid., n° 254, p. 182. Voir *Tribune de Saint-Gervais*, mars 1898, p. 58. A. Gastoué, *Le Chromatisme byzantin*, *Tribune*, janvier 1899, p. 12), pourvu d'un texte adapté aux paroles liturgiques originales.

Nous citons ici les trois premiers chants.

## I. CANTIQUE A LA VIERGE

HYMNE SYRIEN

Solo

Vierge Ma- rie, ô chaste Mè- re De Jésus-Christ in- carné pour nous, Reine du ciel

Chœur — Solo

et de la ter- re, O Vierge sainte, pri- ez pour nous. Vierge fi- dèle et puis- sante,

Terreur, ef- froi du dé-mon, Vierge aux pé- cheurs clé- men- te, Nous cé- lé-

Chœur

brons vo- tre saint nom. Voy- ez, ô Mère, vos enfants à vos ge- noux.

O Vierge sain- te, pri-ez, priez pour nous.

## II. HYMNE A LA TRINITÉ

MÉLODIE MARONITE

Deux chœurs alternés (unisson)

1 ch. — 2 ch. — 1 et 2

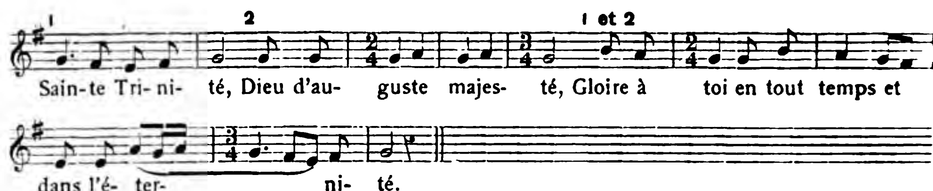
O Dieu saint! Les cieux annon- cent ta gloi- re, Daigne u-

1 — 2

nir no- tre voix à leurs con- certs sans fin. O Christ glo- ri- eux, Par toi

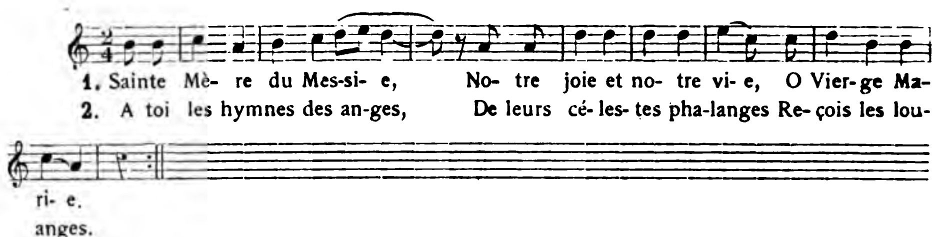
1 et 2

l'homme règne aux cieux; Ta vic- toire nous place au sé- jour bienheu- reux.




III. CHANT ALTERNÉ A LA VIERGE

AIR ÉGYPTIEN






# NOTES
# SUR LES ANCIENS USAGES LITURGIQUES
## des Diocèses de Besançon et de Saint-Claude

---

### Le « Kyrie eleison » des Vêpres de Pâques

En 1857, Mgr le Cardinal Mathieu, Archevêque de Besançon, adressant à son clergé une circulaire relative à la liturgie, s'exprimait ainsi : « Persingulare est in Ecclesia Bisuntina quod in die sancto Paschæ, secundæ Vesperæ non incipiant consueto modo per verba *Deus in adjutorium*, sed per *Kyrie eleison*, repetitum ut in Missa. Hoc autem omnino astruit vetustatem Bisuntini ritus[1]. » C'est cet usage si spécial, dont nous allons rechercher l'origine et étudier les diverses transformations.

Mgr Mathieu, dans la suite de cette circulaire, croit voir dans ce chant du *Kyrie eleison* le souvenir d'un vieil usage romain, établi par saint Grégoire le Grand, et constaté par la plupart des auteurs qui se sont occupés d'histoire liturgique, et en particulier Dom Martène[2] et M. l'abbé Battifol[3]. Cet usage subsistait encore à Rome au temps de Charlemagne. La théorie de Mgr Mathieu semble bien difficile à admettre, car ce *Kyrie* de Pâques romain eût dû se répandre quelque peu s'il eût persisté. Or, voici les seuls diocèses où l'on en trouve trace ; ce sont ceux de : Poitiers, Tours, Strasbourg, Laon, Noyon, Châlons, et bien entendu Besançon et Saint-Claude. L'usage romain ne s'est pas conservé assez longtemps pour pénétrer si loin, d'autant que si nous prenons tous ces diocèses successivement, nous verrons que pour tous

1. *Epistola ad Clerum Vesontionensem circa liturgiam*, Besançon, Outhenin-Chalandre, 1857, in-4°.
2. *De Antiquis Ecclesiæ Ritibus*, Anvers, 1737, t. III, col. 497.
3. *Histoire du Bréviaire romain.*

diverses raisons permettent d'admettre l'influence d'une autre cause à laquelle nous allons en venir. Ajoutons qu'il serait bien curieux qu'un usage romain n'ait pénétré ni en Italie, ni dans d'autres pays d'Occident.

Le 6 novembre 529, un concile s'ouvrait à Vaison, groupant les évêques du royaume de Bourgogne. Le canon III de ce concile s'exprime ainsi : « Et quia tam in sede apostolica quam etiam per totas orientales adque Italiæ provincias, dulces et nimium salubres consuetudo est intromissa, ut Quirieleison frequentius cum grandi affectu et compunctione dicatur, placuit etiam nobis ut in omnibus ecclesiis nostris, ista tam sancta consuetudo et ad matutinos, et ad missas, et ad vesperam, deo propitiante, intromittatur[1]. »

Voici la traduction littérale de ce canon :

« Et parce que tant à Rome qu'aussi par toutes les provinces d'Orient et d'Italie, on a introduit une coutume douce et salutaire, que le *Kyrie eleison* soit récité plus fréquemment, avec amour et componction, il nous a plu que dans toutes nos églises cette coutume si sainte soit introduite, avec la faveur divine, à matines, à la messe et à vêpres. » C'est, à notre avis, dans ce canon qu'il faut chercher l'origine du *Kyrie eleison* des vêpres de Pâques. Cette opinion est d'ailleurs celle qu'a professée M. J. Roy, professeur à l'Ecole des Chartes, en commentant les canons du concile de Vaison[2].

Prenons en effet successivement tous les textes qui nous signalent, dans quelque diocèse, l'existence, à une certaine époque, de notre usage, en commençant par ceux qui semblent, au premier regard, les plus embarrassants.

A coup sûr, ce sont ceux de Tours et de Poitiers.

Dom Martène nous dit que cet usage est prescrit dans le très ancien pontifical de Poitiers, en ces termes :

« Ad vesperas vero, inluminata ecclesia, conveniunt temporius omnes albis induti, et a loco Crucifixi[3] incipiunt Kyrie eleison. Quo dicto tertio, annuente sacerdote, primus scolæ aliquantulum altius Christe eleison incipit. Et hoc tertio peracto, repetit Kyrie eleison, annuente sacerdote, quoadusque ad sanctum altare cantando venientes, ascendentibus presbyteris et reliquis quibus convenit, ni proprium statuuntur omnes juxta ordinem suum locis suis. Et finito Kyrie eleison, annuente priore, incipit primus scolæ Alleluia, in ps. 108[4]. »

Ainsi donc, à Poitiers, c'est l'usage réduit aux seules vêpres du jour de Pâques, tandis que nous verrons à Besançon cette cérémonie s'observer durant toute l'octave de Pâques, et à Tours à toutes les fêtes solennelles. Cela indique bien une origine plus importante que l'office romain du seul jour de Pâques; il faut admettre un usage plus général, réduit peu à peu, plus ou moins dans les divers diocèses. Le canon du concile de Vaison nous donne une réponse parfaite.

Pour l'archidiocèse de Tours, Hérard (856 + av. 871) écrit dans son capitulaire II, § 114 : « Quando populus ad ecclesias venerit, per dies solemnes, aut communiter Kyrie eleison cantent, aut singulariter orationem dicant[5]. »

1. *Monumenta Germaniæ historica, Concilia* I; Hanovre, 1893, in-4°.
2. Conférence à l'École pratique des Hautes-Etudes, 26 janvier 1900.
3. La poutre de gloire, placée à cette époque entre les deux piliers de l'entrée du sanctuaire et ornée d'une croix.
4. D. Martène, *De Antiquis Ecclesiæ Ritibus*, Anvers, 1737, t. III, col. 499.
5. Ibid., t. III, col. 497.

On pourrait être tenté de rejeter notre hypothèse par cette considération que Tours et Poitiers sont bien loin des pays où furent appliqués les canons du concile de Vaison, ce concile n'ayant eu d'action que dans le royaume de Bourgogne. Mais qu'on n'oublie pas que Grégoire de Tours, archevêque de Tours à la fin du VI[e] siècle, était d'origine auvergnate, c'est-à-dire d'un pays très voisin du royaume de Bourgogne ; ne serait-il pas l'auteur de l'introduction de cette liturgie dans le diocèse de Tours? sans compter l'influence des rois de Bourgogne et d'Austrasie, qui furent pendant quelques années en possession de la Touraine. Le diocèse de Poitiers étant limitrophe de celui de Tours, il semble inutile de chercher une autre origine ; mais comme à Poitiers l'usage fut introduit avec moins de force, il se réduisit plus vite, comme nous le voyons par les deux textes de Dom Martène. D'ailleurs, dans ces pays, l'usage dura peu, et il disparut sans laisser aucune trace, durant le Moyen-Age.

Pour le diocèse de Besançon et celui de Saint-Claude, qui n'en est qu'un démembrement fait au XVIII[e] siècle, il n'y a aucune difficulté à admettre l'influence du concile de Vaison, ces pays faisant alors partie du royaume de Bourgogne. Saint Claude I[er], évêque de Besançon, siégeait au concile de Vaison[1]; d'autre part, le concile d'Epaone, en 517, reçu aussi dans le royaume de Bourgogne, avait dit : « Ad celebranda divina officia, ordinem quem metropolitani tenent, provinciales observare debebunt[2] », prescription que le premier synode de Braga et le deuxième de Tolède devaient renouveler en 560 et en 675[3].

Pour le diocèse de Strasbourg, Dom Martène rapporte le texte suivant : *Ad vesperas non cantatur in organis, et cantor preparatus ut in missa primo imponat Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison*[4]. Même usage à Châlons, à Laon et à Noyon. Pour les diocèses de Châlons et de Strasbourg, il faut remarquer qu'ils étaient limitrophes de celui de Besançon; ceux de Laon et de Noyon sont limitrophes de celui de Châlons. L'influence du concile de Vaison peut donc être admissible dans tous ces diocèses, et rien ne s'oppose désormais à ce qu'on attribue au canon de 529 l'origine du *Kyrie* des vêpres de Pâques.

Voyons maintenant d'où le concile de Vaison tirait son troisième canon. Il le dit lui-même : c'est d'Orient, de Rome et d'Italie, c'est-à-dire de Milan[5].

En Orient, de très bonne heure, la messe commençait par le chant d'une litanie, dans laquelle le peuple répondait aux invocations du célébrant par les mots *Kyrie eleison*. En Occident, la litanie existait aussi ; mais le peuple répondait : *Te rogamus audi nos*. Avant saint Grégoire le Grand[6], le *Kyrie* fut introduit à Rome, mais on dut lui trouver une autre place qu'en Orient. On le mit en finale de la litanie, comme nous le voyons encore le samedi saint, le répétant *ad libitum*, comme une sorte d'acclamation. Saint Grégoire

1. Hefele, *Histoire des Conciles*, traduction Delare.
2. Thomassin, *Discipl. ecclés.*, 2[e] partie, l. II, c. xv, n° 1.
3. Hefele, ibid.
4. Dom Martène, *loc. cit.*, t. III, col. 509.
5. Mgr Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 156.
6. Thomassin, *Discipl. ecclés.*, 2[e] partie, l. I, c. 17, n. 8.

en réduisit le nombre à neuf. La litanie disparut, le *Kyrie*, quoique plus jeune, subsista[1].

En Gaule, le *Kyrie* était encore à peu près inconnu avant le concile de Vaison. Mais non content de l'introduire à la messe, on l'introduisit aussi à vêpres et à matines. A la messe, ce *Kyrie* se maintint et passa du royaume de Bourgogne dans le reste des Gaules. Mais, étant parasite à vêpres et à matines, il s'introduisit dans les Gaules bien plus difficilement. Il apparut à peine, comme nous l'avons vu, à Tours, Poitiers, Châlons, Noyon, Laon, Strasbourg; dans tous ces diocèses, il se restreignit peu à peu, très rapidement, et disparut dès le Moyen-Age. Bien plus, sous la double influence de l'Italie et des Gaules, à l'est et à l'ouest, où ce *Kyrie* parasite n'existait pas, la plupart des pays du royaume de Bourgogne, le perdirent vite. Ainsi on n'en retrouve point de traces dans les diocèses de Vienne, Belley, Viviers, Saint-Papoul, Saint-Paul-Trois-Châteaux, Clermont, Fréjus, Narbonne, Lyon, Valence, Avignon, Grenoble, Marseille, Aix, Arles, Embrun, Nîmes, Uzès, Alais, Cavaillon, Carpentras, Apt, Vaison, Montpellier, Maguelone, Béziers, Aleth, Digne, Gap, Toulon, Genève, Lausanne, Bâle, Chambéry, Moutiers et Saint-Jean-de-Maurienne[2].

Seuls, les diocèses de Besançon et de Saint-Claude en ont conservé des traces, quoique bien réduites, jusqu'à nos jours, A matines, le *Kyrie* disparut bientôt; à vêpres, probablement vers le IXe siècle, il disparut sauf le jour et dans l'octave de Pâques. Quelles furent les causes de cette restriction et de cette conservation, et quelles sont les raisons de placer la réduction vers le IXe siècle? voilà ce que nous allons maintenant examiner.

En Franche-Comté, l'influence française fut moins sensible que partout ailleurs. C'est ce qui explique la conservation si longue et si complète d'un usage si singulier.

Ce *Kyrie* se chantait *ab ingredientibus in chorum*. Le texte du pontifical de Poitiers, que nous avons rapporté ainsi que celui de Tours, et nos liturgies actuelles de Besançon et de Saint-Claude en témoignent suffisamment. Vers le IXe siècle, le chant des Heures canoniales se régularisa avec la création des chapitres. On se mit à chanter none immédiatement avant vêpres; il n'y eut donc plus d'entrée au chœur; donc plus de place pour ce *Kyrie*. Mais aux jours solennels, le peuple arrivait et le chapitre allait chercher l'évêque à l'entrée de l'église ou même à son palais, entre none et vêpres; notre *Kyrie* conservait donc sa place.

Il y eut donc une première étape : le *Kyrie* ne se chantait plus qu'aux fêtes solennelles; c'est dans cet état que nous le voyons à Tours au milieu du IXe siècle[3].

Puis une seconde étape : le *Kyrie* ne se conserva plus que le jour de Pâques, la plus solennelle des fêtes, et dans l'octave de cette fête. Observons par analogie que c'est de même la procession, au retour des fonts baptismaux, qui a

1. Mgr Duchesne, *loc. cit.*
2. Notre enquête a porté sur l'admirable collection de livres liturgiques conservée dans la bibliothèque de l'archevêché de Besançon.
3. Dom Martène, *loc. cit.*, t. III, col. 497.

fait conserver la litanie du samedi saint, alors qu'elle disparut à toutes les autres messes de l'année.

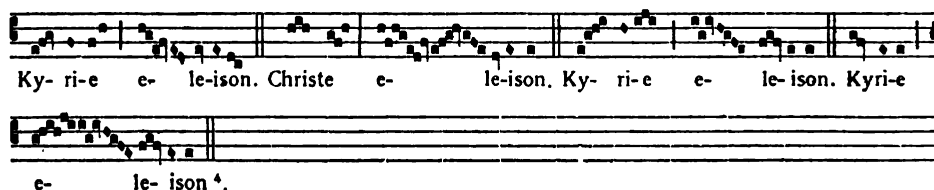
C'est probablement vers le XI[e] siècle que cette seconde restriction eut lieu. Ce qui est certain, c'est qu'elle était faite à la fin du XIV[e] siècle. Dans un bréviaire bisontin, écrit aux environs de l'an 1400[1], on lit dans l'office de Pâques : « Ad vesperas, non dicitur Deus in adjutorium, neque per totam ebdomadam, usque in sabbato sequenti, sed incipitur festive Kyrie eleison, ter, Christe eleison, ter, Kyrie eleison, ter. »

Mentionnons en passant, par pure curiosité, une opinion mise en avant par des personnes qui cherchent des raisons mystiques à toutes les particularités liturgiques : ce *Kyrie* de Pâques se serait conservé par l'idée que Notre-Seigneur venant de ressusciter, et nous apparaissant dans toute sa majesté, nous sentons davantage notre néant et le besoin d'implorer sa miséricorde.

Voyons maintenant brièvement l'histoire de ce *Kyrie* pascal, ainsi réduit dans le diocèse de Besançon et de Saint-Claude.

En 1485, l'archevêque Charles de Neufchâtel, dans ses statuts synodaux[2], renouvelle les rubriques du bréviaire dont nous parlions tout à l'heure. Le bréviaire d'Antoine de Vergy (1531), ceux de Claude d'Achey (1653), d'Antoine-Pierre I[er] de Grammont (1673), du cardinal de Choiseul (1761), de M[gr] de Pressigny (1818), de M[gr] de Villafrancon (1824) et du cardinal de Rohan (1831), ne modifient rien sur point[3].

Si nous voulons maintenant étudier comment, à l'office solennel, se chantait le *Kyrie* pascal, nous trouvons que sa notation a peu varié. Le voici d'abord tel qu'il était dans l'ancien chant bisontin, avant les réformes d'Antoine-Pierre I[er] de Grammont.

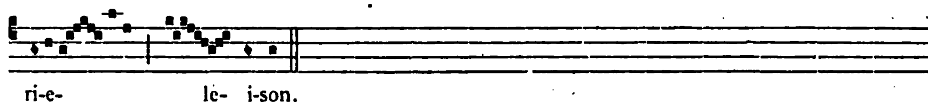



Ce chant est un des rares de la liturgie bisontine qui ait passé tel quel dans le chant dit grammontin, c'est-à-dire réformé sur les ordres de M[gr] de Grammont, par Jean Miellet, chanoine préchantre de Saint-Jean[5].

Au temps de M[gr] le cardinal de Choiseul-Beaupré, la liturgie bisontine et surtout le chant subirent nombre de modifications où le bon goût ne trouva pas toujours son compte. Le *Kyrie de Pâques* eut peu à en souffrir. Le voici tel qu'il en sortit et qu'il se chante encore dans le diocèse de Besançon :

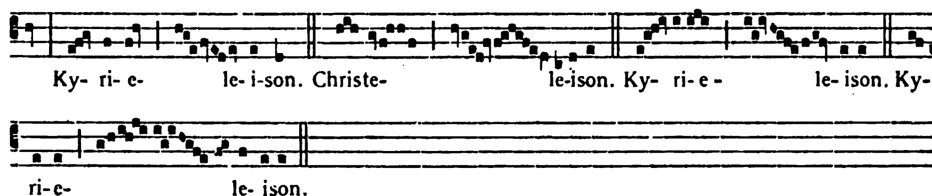



1. Bibliothèque Nationale, latin 10487.
2. Bibliothèque du chapitre de la basilique métropolitaine de Besançon.
3. Bibliothèque de l'archevêché de Besançon.
4. Antiphonaire de Besançon 1680 (Bibliothèque de l'archevêché de Besançon).
5. Antiphonaire de Besançon 1681 (Bibliothèque de l'insigne chapitre de la basilique métropolitaine de Saint-Jean).




Le diocèse de Saint-Claude, fondé en 1743, suivit la liturgie bisontine. Il n'était d'ailleurs, bien que suffragant de Lyon, qu'un démembrement des diocèses de Besançon, de Lyon et de Belley. Réuni au diocèse de Besançon en 1802, rétabli avec une circonscription nouvelle en 1823, il garda la liturgie bisontine jusqu'à l'épiscopat de Mgr Mabille.

Ce prélat fit adopter la liturgie romaine, et sacrifia tous nos vieux usages, en 1853. Mais, quelques années après, Mgr Nogret, évêque de Saint-Claude, sous l'impulsion de Dom Gréa, alors vicaire général, et amateur passionné des belles cérémonies et des chants liturgiques, obtint un indult daté du 17 mai 1866, qui rétablissait quelques anciens usages de son diocèse. Le *Kyrie de Pâques* reparut avec la notation suivante :




Cette « litanie » se chante pendant que le clergé va de la sacristie à l'autel. Mais il y a deux différences notables avec l'ancienne liturgie bisontine. Aussitôt après ce *Kyrie*, on dit aujourd'hui *Deus in adjutorium*, à l'ordinaire, tandis qu'autrefois on entonnait immédiatement l'antienne du premier psaume. De plus, le *Kyrie* a disparu de l'office récité *privatim*. Telle est encore aujourd'hui la situation dans le diocèse de Saint-Claude. La revision du propre diocésain, faite par les soins de Mgr Marpot et approuvée par un décret de la Sacrée-Congrégation des Rites du 7 juillet 1896, n'a rien modifié sur ce point.

Dans le diocèse de Besançon, vers le même temps où Mgr Nogret restaurait à Saint-Claude quelques-uns de nos vieux usages, Mgr Mathieu s'efforçait de sauver la liturgie bisontine, violemment attaquée, en apportant quelques réformes. Le *Kyrie de Pâques*, entre autres choses, fut limité à l'office chanté, et disparut de l'office récité *privatim*. Depuis la mort de Mgr Mathieu, on est allé plus loin. L'archidiocèse de Besançon, ayant adopté la liturgie romaine, conserva à titre de propre ses offices de Noël, des morts et de la quinzaine de Pâques. Mais aujourd'hui, dans beaucoup d'églises, on supprime le *Kyrie* et l'on chante les vêpres à la romaine [1]. Depuis quatre ou cinq ans, on le fait même au chapitre métropolitain. On dit même que cette situation va être régularisée et que le *Kyrie de Pâques* disparaîtra du nouveau propre que fait maintenant préparer Mgr l'archevêque ; espérons que ce n'est qu'un faux bruit et que Mgr Petit, qui aime tant les vieux usages et les belles cérémonies liturgiques, tiendra à conserver, même en supprimant le reste des particularités

1. Le reste de l'office est aussi complètement différent de l'office romain.

de l'office de Pâques, au moins comme dans le diocèse de Saint-Claude, le *Kyrie* des vêpres.

Nous ne terminerons pas cette courte note sans remercier les personnes qui nous ont aidé de leurs conseils, et ont facilité nos recherches avec tant de bienveillance, et en particulier M. J. Roy, professeur à l'École des Chartes, MM. Suchet et de Jalleranges, chanoines titulaires de l'insigne basilique métropolitaine de Besançon, M. le chanoine Laligant, vicaire général de Mgr l'archevêque de Besançon, archidiacre de Belfort, M. le chanoine Grévy, supérieur du petit séminaire de Nozeroy, M. P. Aubry, archiviste-paléographe, le R. P. Dom Guilloreau, Bénédictin de Solesmes, M. Vigourel, directeur et maître des cérémonies au séminaire Saint-Sulpice de Paris, et M. le doyen Benoît, aumônier des Dames du Bon-Pasteur d'Angers, à Dôle.

A. Pidoux,
*Ancien élève de l'École des Chartes.*



# MOIS MUSICAL

**Saint-Jean-de-Luz.** — Les fêtes annuelles de la Schola de Saint-Jean-de-Luz, le 17 septembre, furent très brillantes et eurent, paraît-il, le plus grand succès. M. l'abbé Flément qui, comme on le sait, dirige avec un dévouement et un entrain sans pareils sa phalange chorale, a fait exécuter entre autre choses la messe *Douce mémoire* de Rolland de Lassus et le propre en chant grégorien. L'après-midi, il réunissait *en concert*, assisté des membres dévoués de son comité, un ensemble d'artistes de valeur qui surent attirer la foule des baigneurs et procurer à l'œuvre de modestes ressources qui lui permettent de vivre et de continuer depuis cinq ans une campagne pour la bonne cause dont on commence à ressentir les effets dans tout le diocèse. M. l'abbé Dibildos, un Basque fervent, et l'un des prêtres les plus distingués de France, a prononcé un discours des plus intéressants qui séduisit nombre de personnes, comme il l'avait fait il y a quelques années lors des fêtes que présida M. Bordes, à Saint-Jean-de-Luz, allocution qui fit dire à un artiste délicat quelque peu mécréant : « Oh! si tous les sermons étaient de cet acabit, je louerais une chaise à l'église, ne serait-ce que pour éprouver souvent un si rare plaisir. » Il y a tant de moyens de toucher les cœurs, même les plus endurcis!

G. de Boisjoslin.



# NÉCROLOGIE

## M. le Chanoine Cartaud

Le chant grégorien a perdu dans le Chanoine Cartaud, Curé de Puiseaux, un fervent adepte, un vulgarisateur d'action qui nous impose de saluer sa mémoire et de le donner en modèle pour les efforts constants qu'il a faits pour la diffusion du chant. La petite *Grammaire de Chant grégorien* reste certainement un des ouvrages de pure diffusion les plus appréciés, et nous ne saurions trop en encourager l'emploi. Une première attaque avait depuis deux ans considérablement affaibli les facultés du vaillant Curé, qui fut un des fondateurs de notre *Schola*, le mal l'a terrassé. Le chant grégorien perd en lui un militant de la première heure et un sérieux collaborateur.

## M. l'abbé Hello

La charité à Paris vient de faire une grande perte : un collaborateur auquel quarante ans de labeurs pour le seul bien du pauvre avaient donné ce que je ne sais quoi d'indéfi-

nissable, d'enfantin, de serein, qui est la marque des saints, nous voulons parler de M. l'abbé Hello, du *Père Hello* comme on l'appelait familièrement, une des figures les plus captivantes du bataillon de la charité où les hommes se comptent par centaines et les femmes par milliers, je veux parler de ces prêtres dont la seule vie est le soulagement des malheureux et de ces Sœurs qui, à notre horrible époque, savent encore illuminer notre nuit de leur sillage éblouissant et en imposer par leur sereine douceur même aux plus pervers.

Nous ne saurions mieux faire, pour dire à nos lecteurs ce que fut le Père Hello, que de transcrire ici un article bien vrai et plein d'émotion de M. l'abbé Maignen, paru dans la *Vérité française*, et qui dit, mieux que nous ne pourrions le dire, ce que fut le Père Hello.

Avez-vous rencontré dans les rues de Paris un vieux prêtre à la soutane usée, au chapeau roussi, au pas rapide, égrenant entre ses doigts un grand chapelet, passant recueilli au milieu de la foule et s'arrêtant soudain pour répondre au salut d'un apprenti qui venait à lui la main tendue et le sourire aux lèvres ? C'était le Père Hello.

Père Hello ! Qui dira les émotions et les souvenirs qu'évoquent en des milliers d'âmes ces deux mots que certains de ses correspondants, peu soucieux de la grammaire, écrivaient parfois en un seul ?

Né en 1825, près de Lorient, élevé avec ses frères Charles et Ernest, le jeune Emile Hello vint à Paris au collège Sainte-Barbe et fit ensuite ses études de droit. C'est alors qu'il connut M. Le Prévost, l'abbé Planchat et commença son apprentissage d'aumônier de patronage, en visitant les pauvres et en faisant le catéchisme aux enfants de la maison de la rue du Regard. Au séminaire Saint-Sulpice, où il entra bientôt, M. Emile Hello se considérait déjà comme membre de la Congrégation des Frères de Saint-Vincent-de-Paul. Dès qu'il eut terminé ses études ecclésiastiques et reçu les saints ordres, l'abbé Planchat l'enleva, pour ainsi dire, du séminaire et l'initia lui-même au ministère des pauvres et des ouvriers. Le Père Milleriot eut aussi une grande influence sur la formation apostolique du Père Hello, qui sut, tout en gardant son originalité propre, mettre à profit l'expérience et les conseils de ce véritable apôtre des ouvriers.

Il faudrait dépasser de beaucoup les limites d'un article nécrologique pour mentionner seulement les œuvres du Père Hello et retracer ses vertus.

Sa vie tout entière (quarante-six ans de ministère) fut consacrée aux pauvres et aux apprentis parisiens ; elle s'écoula dans l'exercice constant, régulier, inlassable, de toutes les vertus qui font le prêtre et le religieux exemplaire ; elle eut, pourrait-on dire, la monotonie du sacrifice et l'uniformité du dévouement.

De toutes les vertus, celle qui brilla peut-être du plus vif éclat, en ce vrai fils de saint Vincent de Paul, ce fut l'humilité. Pour nous qui avons eu le bonheur de passer la plus grande partie de notre vie dans son intimité, nous ne nous souvenons pas avoir jamais surpris dans ses paroles ou dans ses actes la moindre trace d'un sentiment d'amour-propre. Cette humilité profonde, qui ne se démentit jamais, n'était d'ailleurs qu'une face d'un sentiment plus intime encore et dans lequel se résume toute la vie et tout le caractère du Père Hello : l'abnégation, l'oubli de soi.

L'humilité, le dévouement, le sacrifice, étaient les fruits naturels de cette vertu fondamentale, trait dominant du caractère de ce vrai serviteur de Dieu. Or, l'abnégation, l'oubli constant et total de soi-même, durant toute une vie, n'est-ce pas ce degré éminent de vertu, cet héroïsme habituel qui constitue la sainteté ?

Après l'humilité, nulle vertu ne fut en lui plus remarquable que la pauvreté, mais la pauvreté des saints, car s'il était pauvre pour lui-même, le Père Hello était riche, généreux, prodigue quand il s'agissait de donner.

Ils sont nombreux, parmi vos lecteurs, ceux qui ont reçu sa visite et subi les assauts de ce pauvre prêtre, se faisant, au prix de mille fatigues, mendiant pour de plus pauvres que lui ; mais combien plus nombreux sont les inconnus qui avaient recours à sa charité ? Combien de misères n'a-t-il pas soulagées et quel pauvre à Paris ne le connaît point ?

La pénitence fut aussi l'un des plus grands attraits de cette âme forte. D'un tempérament délicat dans sa jeunesse, le Père Hello était devenu capable, par l'exercice de la pénitence et sans doute aussi par une grâce particulière de Dieu, de supporter les plus dures privations. Privation de nourriture, privation de sommeil, fatigues de toutes sortes, il savait tout endurer, c'était le

régime ordinaire de sa vie. Ne portant pas de linge, couchant sur un misérable grabat, véritable instrument de pénitence, le Père Hello jeûnait rigoureusement, alors même que son âge et ses infirmités l'en pouvaient dispenser.

A l'exemple du Père Milleriot, le Père Hello passa au confessionnal une grande partie de sa vie. Le ministère de la confession fut son œuvre principale. L'apprenti, le petit écolier, ont éprouvé le bienfait de son zèle et de sa paternelle charité. L'âme du petit ouvrier parisien, jeté à treize ans au milieu des scandales et des promiscuités de l'atelier, voilà ce que le Père Hello aima, ce qui éveilla dans son cœur une immense compassion.

Certainement préservé lui-même de ces chutes qui laissent dans une âme d'ineffaçables traces, le Père Hello aimait, avant tout, les âmes pures, simples, naïves comme la sienne. Car une vraie simplicité, qui n'excluait point la finesse, était le trait charmant et séduisant de ce vieillard. Il avait ce don des cœurs purs : la gaieté, gaieté intarissable, enfantine, oserai-je dire, mais toujours digne, élevée et ne blessant jamais la charité. Son âme était bien faite pour comprendre le gamin de Paris, et le gamin de Paris le savait, il aimait le Père Hello de tout son cœur.

La grande passion du Père Hello avec l'amour de Dieu et des pauvres, ce fut l'amour de l'Eglise.

Cet amour eut deux formes principales : Rome et Jérusalem. Il alla trois fois à Jérusalem ; quant à ses voyages à Rome, ils ne se comptent pas.

Ami de la *Vérité* dès la première heure, le Père Hello fut jusqu'à la fin un ultramontain, un intransigeant. *Est, est, non, non ;* ces paroles de l'Evangile suffisent à définir toute sa diplomatie et sa casuistique.

Si ce journal perd en lui un ami, les œuvres ouvrières un modèle et un guide, l'Eglise un saint prêtre, nous avons certainement un protecteur de plus au ciel.

Le Père Hello laisse après lui, outre l'exemple de ses vertus et quelques petits livres dont il avait presque oublié les titres, un neveu qui fut la joie et l'espérance de sa vieillesse. Rien de touchant comme la tendre affection du vieillard pour ce jeune prêtre devenu son supérieur et voué comme lui au service des pauvres. Que de traits charmants il y aurait à dire sur cette vie de famille à la maison de Nazareth !

Mais il faut se borner et songer plutôt à prier pour celui que nous avons perdu, et plus encore pour ceux dont il fut le père.

MAIGNEN.

A ces éloges si mérités, il nous faut ajouter quelque chose, car si la maison des Frères de Saint-Vincent-de-Paul abrita pendant quatre ans la *Schola*, 15, rue Stanislas, le Père Hello fut en particulier pour nos chers petits enfants de la maîtrise un père, et un père adoré. Directeur spirituel de nos enfants, il sut, tant que sa santé le lui permit, conduire ces enfants avec un rare bonheur et en cela il facilita grandement ceux qui les dirigeaient.

La *Schola*, pour ce bienfait accordé simplement et gaiement avec cette simplicité et cette gaieté dont il ne se départait jamais, la *Schola*, dis-je, lui gardera une éternelle reconnaissance, comme elle n'oubliera pas non plus l'amabilité qu'elle rencontra toujours au patronage dans les facilités accordées pour permettre aux enfants de jouer dans les cours et participer aux exercices. Ces derniers ont fait de leur mieux pour reconnaître cet intérêt de tous les jours en dépensant sans compter leurs petits talents et leurs voix au service des chers Pères ; mais qu'est-ce que ces preuves de reconnaissance à côté des services rendus par ce saint vieillard qui chercha chaque jour à garder des âmes de plus au Bon Dieu en les préservant le plus possible des atteintes du siècle. Pour ces bienfaits, que sa mémoire soit honorée à la *Schola* à l'égal de ses bienfaiteurs les plus grands.

CHARLES BORDES.

---

*Le Gérant :* ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 10-00.

**Sixième Année** **N° 11** **Novembre 1900**

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

## Schola Cantorum

| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *(Bulletin et encartage de musique)* | **269, rue Saint-Jacques** | *(Bulletin et encartage de musique)* |
| France et Colonies. . . **10 fr.** | PARIS | Etranger (Union postale). **11 fr.** |


SOMMAIRE



# UNE ÉCOLE D'ART RÉPONDANT AUX BESOINS MODERNES

MESDAMES, MESSIEURS, MES CHERS AMIS,



L'ART n'est pas un métier.

Une école d'art ne peut pas, ne doit pas être une école professionnelle. Telle est la vérité qu'en inaugurant cette nouvelle section d'enseignement de notre *Schola Cantorum*, je tiens à développer devant vous.

Il faudrait bien se garder de croire, en effet, que, pour être musicien, il suffise de savoir jouer, même très bien, d'un instrument ou de pouvoir écrire très correctement une fugue ou une cantate ; ces études font évidemment partie de l'enseignement musical, mais elles ne constituent point *l'art*, j'oserai même dire que pour celui qui s'arrête à ce degré d'instruction sans chercher l'art véritable, les connaissances acquises deviennent funestes et d'autant plus pernicieuses qu'il s'imagine être suffisamment armé pour produire ou interpréter de grandes œuvres.

C'est en raison de cette regrettable équivoque que dans la foule, toujours

croissante, des professionnels, il en est malheureusement beaucoup, même doués d'un certain talent, qui ne sont pas, qui ne seront jamais artistes.

Au cours de ma carrière, il m'est arrivé parfois d'observer l'effet produit sur une salle de concert ou de théâtre par l'audition d'une belle œuvre, et j'ai pu constater, avec une certaine stupéfaction, je l'avoue, que le *bon* public, celui qui est susceptible d'émotion en face d'un chef-d'œuvre, se divise en auditeurs ayant la connaissance approfondie de l'art, c'est le très petit nombre, et en assistants, ceux-là fort nombreux, totalement dépourvus de science et juchés d'ordinaire aux places à bon marché, mais se laissant simplement, naïvement, sincèrement aller à leur impression; quant au *mauvais* public, celui qui ratiocine sur l'œuvre sans savoir même l'écouter, il se compose d'une seule catégorie d'individus, les gens qui ont étudié l'harmonie. Ceux-ci n'étant point assez naïfs, parce qu'ils se croient savants, pour se laisser impressionner, et n'étant pas assez savants pour juger sainement, ne sont capables ni de sentir ni de comprendre.

Il en est des étudiants en musique comme des publics, ceux qui s'en tiennent à l'acquisition du seul métier ont bien des chances pour rester des êtres inutiles, je dirai même nuisibles, au progrès de la musique.

Que le ciel nous préserve des demi-artistes comme des demi-savants, il vaudrait mieux pour eux... et pour l'art qu'ils ne fussent jamais nés !

Mais, hélas! cette race tend à devenir légion, et, depuis le compositeur Adolphe Adam avouant à ses élèves que la musique ne procurait à son esprit aucune jouissance et qu'il n'en composait que parce qu'on ne lui avait pas appris à faire autre chose, jusqu'à un célèbre ténor jugeant *ex professo* de la valeur d'une partition d'après la fréquence des *si bémol*, beaucoup usurpent le noble nom d'artiste qui auraient fait bien meilleure figure sous les espèces d'un employé de banque, d'un homme politique ou d'un commis-voyageur en vins de Bordeaux.

C'est cette production périodique de non-valeurs que la *Schola Cantorum* veut éviter à tout prix, et, puisqu'on a bien voulu m'y confier la direction de la section d'enseignement, qu'on me permette de dire ici quelle serait ma conception d'une école d'art idéale.

Lorsque j'avançais tout à l'heure que l'art n'est pas un métier, loin de moi l'opinion, encore répandue chez quelques gens du monde, que l'inspiration suffit à tout et que l'homme inspiré n'a nul besoin d'apprendre la composition ou l'exécution.

Il y a dans l'art une partie métier qu'il est nécessaire, qu'il est indispensable de posséder à fond lorsqu'on se croit appelé à la carrière artistique. Tout instrumentiste, tout chanteur, tout compositeur, doit, avant toutes choses, se rendre maître absolu de la technique de son instrument, de sa voix, de son écriture musicale; j'indiquerai tout à l'heure la méthode que je crois devoir être employée à cette fin. Mais lorsqu'on en est arrivé là, lorsqu'on est capable de se tirer sans accroc de concertos émaillés des traits les plus scabreux, de voltiger avec succès au travers des vocalises les plus compliquées, d'aligner d'une façon congrue les contrepoints les plus sévères et même de mettre sur pied une fugue correcte, il faudrait bien se garder de croire que c'est là le terme de l'éducation et que pour avoir surmonté, souvent avec peine,

toutes ces difficultés, on soit devenu un artiste consommé; c'est précisément le contraire, et, si l'on s'arrête à ce point qui n'est, à proprement parler, qu'à moitié route, on risque, neuf fois sur dix, de rester toute sa vie un demi-savant, partant, un médiocre.

Ces premières études nécessaires, qui ne sont autre chose que l'équivalent des mouvements d'assouplissement dans l'exercice militaire, seront classés, dans l'école dont je parle, sous la rubrique : Enseignement du premier degré.

Mais, là où finit le métier, l'art commence.

Et c'est alors que la tâche des professeurs sera, non plus d'exercer les doigts, le larynx, l'écriture des élèves, de façon à leur rendre familier l'outil qu'ils auront à manier, mais de former leur esprit, leur intelligence, leur cœur, afin que cet outil soit employé à une besogne saine et élevée, et que le métier acquis puisse ainsi contribuer à la grandeur et au développement de l'art musical. Ne nous y trompons point, mes chers amis, ce que nous devons chercher dans nos travaux d'art, ce n'est pas le profit, laissons ce négoce aux trop nombreux sémites qui encombrent la musique depuis que celle-ci est susceptible de devenir une affaire, ce n'est pas même la gloire personnelle, résultat éphémère et sans portée, non, nous devons viser plus haut, nous devons voir plus loin, le vrai but de l'art est d'enseigner, d'élever graduellement l'esprit de l'humanité, de *servir*, en un mot, dans le sens du sublime : *dienen*, que Wagner met dans la bouche de Kundry repentante au troisième acte de *Parsifal*.

Et je ne crois pas qu'il existe au monde une mission plus belle, plus grande, plus réconfortante que celle de l'artiste comprenant de cette façon le rôle qu'il est appelé à jouer ici-bas.

Ce sera donc non seulement une instruction artistique, mais encore une véritable éducation spirituelle que les élèves auront à recevoir dans cette seconde phase, la plus importante de leurs études. Tel sera le but de l'enseignement du second degré, que je qualifierai enseignement artistique par opposition aux travaux purement techniques du premier degré. Il ressort de là que cet enseignement du premier degré sera confié, dans mon projet d'école idéale, à des artistes de talent, possédant à fond les matières qu'ils sont chargés de communiquer aux élèves. Quant aux cours du second degré, ils ne pourront naturellement être donnés que par des compositeurs ou des exécutants ayant fait de sérieuses études de composition.

Mais, pour atteindre le but, il est indispensable que ces deux sortes d'enseignement soient coordonnées d'une manière logique ; j'en arrive donc à la méthode qui me semble la meilleure et la plus pratique pour obtenir le résultat désiré.

L'art, dans sa marche à travers les âges, peut être ramené à la théorie du *microcosme*. Comme le monde, comme les peuples, comme les civilisations, comme l'homme lui-même, il traverse de successives périodes de jeunesse, de maturité, de vieillesse, mais il ne meurt jamais et se renouvelle perpétuellement. Ce n'est pas un cercle fermé, mais une spirale qui monte toujours et toujours progresse.

Adaptant ce même système microcosmique à l'organisation de mon école idéale, je prétends faire suivre aux élèves la marche même que l'art a suivie,

en sorte que subissant en leur période d'étude, les transformations subies par la musique à travers les siècles, ils en sortiront d'autant mieux armés pour le combat moderne, qu'ils auront vécu pour ainsi dire la vie de l'art et se seront assimilé dans leur ordre naturel les formes qui se sont logiquement succédé dans les diverses époques du développement artistique.

Ce système sera appliqué d'une façon générale aussi bien aux jeunes gens qui se destinent à la carrière de compositeur qu'aux chanteurs et aux instrumentistes, car il sera tout aussi profitable à ceux-ci de savoir chanter convenablement une monodie liturgique ou de pouvoir jouer, dans le style qui convient, une sonate de violon de Corelli, qu'aux compositeurs d'étudier la structure d'un Motet ou d'une Suite ; et cette éducation méthodique aura, de plus, l'avantage de faire passer en revue aux élèves toutes les belles œuvres anciennes et modernes qu'il leur importe de connaître, d'éveiller conséquemment en eux des sentiments d'amour, d'admiration, d'enthousiasme pour les hautes manifestations de l'esprit humain et d'élever leur âme fortifiée par cette saine et substantielle nourriture jusqu'aux sommets de la philosophie de l'art.

Qu'on me permette de faire ici l'exposé du plan d'études que je propose, supposant, bien entendu, les élèves amplement instruits de la théorie musicale et du solfège.

### CHANTEURS

*Enseignement du premier degré*

Délimitation de la voix.
Pose de la voix.
Gymnastique et assouplissement.
Exercices d'articulation.
Exercices de diction.
Exercices de déclamation.
Exercices de rythme.
Notions de chant grégorien.
Étude des vocalises de Bach et de Haendel.
Étude de passages du chant italien du XVIII[e] siècle propres à développer la gymnastique de la voix.
Étude de divers airs de l'école italienne du XIX[e] siècle.

*Enseignement du second degré*

Étude complète du chant grégorien.
Étude du style polyphonique vocal (chant palestrinien).
Choix gradué de morceaux du style récitatif et représentatif. Récits de Carissimi, de Schütz, de Monteverde, de Caccini et des compositeurs italiens de la haute époque.
Choix d'airs de Bach (Cantates et Passions).
Choix d'airs de l'opéra français. Lully, Destouches, Rameau, Gluck, Monsigny, Grétry, Méhul, Spontini, Boïeldieu.
Notions sommaires des morceaux d'opéra italien du XIX[e] siècle et des scènes d'opéra français de l'époque judaïque.
Étude du chant dramatique moderne. Explication de ses principes et de leur application.
Choix de scènes de Mozart, Beethoven, Weber et Richard Wagner.
Histoire du style vocal.
Participation aux études d'ensemble choral.

### INSTRUMENTISTES

*Enseignement du premier degré*

Principes et doigté.
Gymnastique et assouplissement (études).

Exercices de rythme.

Étude graduée de passages tirés des parties d'orchestre d'œuvres symphoniques, depuis Bach jusqu'à l'époque moderne.

Etude de concertos sans valeur musicale, écrits spécialement pour approfondir la technique de l'instrument.

*Enseignement du second degré*

Étude chronologique et méthodique des œuvres importantes écrites pour l'instrument depuis son apparition jusqu'à l'époque moderne.

Étude des divers styles afférents aux diverses époques et aux différentes formes. Explication de la raison d'être du style.

Histoire des compositeurs ayant écrit pour l'instrument et de leurs œuvres.

Histoire de l'instrument, de ses transformations et de ses développements successifs. Notions de fabrication.

Notions de chant grégorien et palestrinien.

Notions élémentaires de l'harmonie, du contrepoint et des formes de composition pouvant s'appliquer aux œuvres écrites pour l'instrument.

Participation aux études d'application d'orchestre, d'accompagnement et de musique de chambre.

Participation aux études d'ensemble choral.

## COMPOSITEURS

*Enseignement du premier degré*

Cours complet d'harmonie.

Cours complet de contrepoint.

Étude du chant grégorien.

Participation aux études d'ensemble choral.

*Enseignement du second degré*

*Divisé en quatre cours successifs présentant chacun une partie théorique et une partie pratique.*

### Premier cours

| THÉORIE | PRATIQUE |
|---|---|
| Considérations sur l'art. | |
| Le rythme. | |
| La mélodie (Histoire de la notation). | Analyses mélodiques. |
| Étude de la monodie médiévale et de ses formes. | Composition de monodies. |
| L'harmonie (histoire). | Écriture du Choral varié. |
| L'expression, la tonalité. | |
| Étude des formes de l'époque harmonique, de Josquin de Prés à H. Schütz (le style palestrinien). | Analyse de Motets. |
| Les formes du Motet. | Composition de Motets. |

### Deuxième cours

| THÉORIE | PRATIQUE |
|---|---|
| *Première partie* | |
| Naissance du genre symphonique. | |
| La Fugue et le Canon (étude historique). | |
| Les formes de la Fugue et du Canon. | Etude approfondie de la Fugue. |
| La Suite (étude historique. Scarlatti, Rameau, Bach). | Fugues vocales et instrumentales. |
| Les formes de la Suite. | Composition d'une Suite pour un instrument. |
| La Sonate avant Beethoven (étude historique). | |
| Les formes anciennes de la Sonate italienne. Corelli, etc. | Analyses de Sonates ; formes anciennes. |

| | |
|---|---|
| La forme Sonate depuis Ph.-Emm. Bach. | |
| La forme Sonate chez Haydn, Mozart et Rust. | |
| Étude de la forme Sonate, déterminée par Beethoven. | |
| L'idée, le développement, la modulation et les lois tonales. | |
| *Deuxième partie* | |
| La Sonate depuis Beethoven. | |
| Étude historique et esthétique de toutes les sonates de Beethoven. | Analyses de Sonates de Beethoven. |
| La Sonate moderne et les diverses modifications de sa forme. Weber, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Grieg, Franck, Saint-Saëns, Fauré. | Analyses de Sonates modernes. |
| La forme cyclique dans la Sonate. | Composition d'une Sonate. |

**Troisième cours**

| THÉORIE | PRATIQUE |
|---|---|
| *Première partie* | |
| Le Concert et le Concerto (étude historique). | Analyse de Concerts. |
| Les formes du Concert et du Concerto. | |
| L'orchestre (étude théorique et historique). | |
| L'instrumentation. Principes théoriques. | |
| La Symphonie (étude historique de Haydn à l'époque moderne). | Analyse de Symphonies. |
| Les formes de la Symphonie. | |
| Étude historique et esthétique des 9 Symphonies de Beethoven. | |
| Les formes cycliques de la Symphonie moderne. | |
| *Deuxième partie* | |
| La Musique de chambre (étude historique). | |
| Les formes de la Musique de chambre. | |
| Le Quatuor à cordes. | Analyse de Quatuors. |
| Étude historique et esthétique des Quatuors de Beethoven. | |
| La forme cyclique du Quatuor moderne depuis Beethoven. (Le Quatuor de C. Franck). | |
| La Variation (étude historique). | Analyse de pièces variées. |
| Les formes de la Variation. (La Variation amplificatrice de Bach, chorals, à Beethoven, quatuors.) | |
| La Fantaisie (étude historique). Ph.-Emm. Bach, etc. | |
| L'Ouverture (étude historique). | Analyse d'Ouvertures. |
| Les formes de l'Ouverture italienne, française et allemande. | |
| Le Poème symphonique (étude historique). | Analyse de Poèmes symphoniques. |
| Les formes du Poème symphonique, depuis le poème vocal jusqu'à Berlioz, Liszt et l'époque moderne. | Composition d'une pièce dans la forme symphonique pour musique de chambre ou orchestre. La forme au choix de l'élève. |

**Quatrième cours**

| THÉORIE | PRATIQUE |
| --- | --- |
| *Première partie* | |
| Le genre dramatique (étude historique). | Cours pratique d'orchestration. |
| Le Madrigal dramatique. | |
| Les trois époques de l'Opéra italien, de Monteverde à l'école napolitaine. | L'orchestre symphonique et l'orchestre dramatique. |
| Les trois époques de l'Opéra français, de Lully à Gounod. (Rameau, Gluck, l'opéra comique, la période judaïque.) | Étude de l'art du chef d'orchestre. Études pratiques de direction. |
| L'italianisme cosmopolite. | |
| L'Opéra allemand, de l'école de Hambourg à R. Wagner. | |
| *Deuxième partie* | |
| Les formes dramatiques, depuis l'opéra italien du XVII[e] siècle jusqu'à R. Wagner. | |
| Étude des œuvres wagnériennes au point de vue de la forme et de la construction. | |
| Principes de composition du drame moderne. | Composition d'un drame ou de scènes dramatiques. |
| L'Oratorio sacré (étude historique). | |
| Les formes de l'Oratorio, de Carissimi à Bach et à Beethoven. (La Messe en *ré*). | Composition d'un oratorio sacré ou profane. |
| L'Oratorio profane (étude historique). | |
| Les formes de la Symphonie dramatique moderne. (Berlioz, Liszt, Franck). | |
| Le Lied (étude historique). | |
| Les formes du Lied. | Composition de Lieder. |

Tel est, Mesdames et Messieurs, le programme d'études de mon école idéale ; je ne compte point que la présente année voie encore notre *Schola* le réaliser pleinement, mais j'ai assez de confiance en la valeur de nos professeurs et en la bonne volonté de nos élèves pour augurer qu'ils s'en rapprocheront autant que possible, parce que tous ici, je le sais, sont ou seront animés de la grande foi artistique.

Grâce à ce système d'enseignement, les élèves, une fois le métier acquis, auront étudié leur art au triple point de vue de l'histoire, de l'esthétique et de l'application pratique, et leur esprit sera suffisamment nourri, orné et fortifié pour qu'ils puissent ensuite parfaire d'eux-mêmes leur éducation dans un sens véritablement droit et profitable à leur carrière.

Et nous ne serons pas exposés, comme au temps de ma jeunesse, à voir un compositeur prendre Animuccia, le créateur de l'Oratorio, pour une femme aimable, ou à entendre un prix de Rome, à l'audition des premières mesures de l'allegretto de la Symphonie en *la*, s'écrier sérieusement : « Tiens, c'est joli, ça ! ça doit être du Saint-Saëns ! » (x)

On remarquera de plus que tous, chanteurs et instrumentistes aussi bien que compositeurs, seront tenus d'étudier de façon plus ou moins approfondie et au moins de connaître le chant grégorien, les mélodies liturgiques médiévales et les œuvres religieuses de l'époque de la polyphonie vocale, c'est que j'estime que nul artiste n'a le droit d'ignorer le mode de formation de son

(x) Authentique [illegible] Deux interlocuteurs [illegible]

art, et comme il est absolument avéré que le principe de tout art, aussi bien de la peinture et de l'architecture que de la musique, est d'ordre religieux, les élèves n'auront rien à perdre et tout à gagner dans la fréquentation des belles œuvres de ces époques de croyance, dont l'ensemble sera pour leur esprit comme la souche primitive sur laquelle viendront plus tard se greffer les rameaux de l'art social moderne.

Une autre mesure générale est l'obligation pour tous les élèves, sans distinction, qu'ils soient doués ou non au point de vue vocal, de faire partie du cours d'application chorale, qui leur permettra de connaître par la pratique les œuvres dont je viens de parler. Cette mesure n'est, du reste, pas une innovation, elle est appliquée couramment et depuis longtemps dans tous les Conservatoires de l'Étranger. Enfin, la création d'un cours spécial de direction d'orchestre, cours qui n'existe pas en France, que je sache, aura pour résultat, je l'espère du moins, de fonder chez nous une pépinière de chefs d'orchestre munis d'une solide éducation musicale et qui pourront être appelés à relever le niveau artistique des Sociétés de province, si inutiles à l'heure actuelle parce que presque toujours mal dirigées. Quant aux élèves compositeurs, il leur sera donné de faire une étude complète des formes de composition, aussi bien dans l'ordre symphonique que dans l'ordre dramatique, étude qui les mettra à même de s'assimiler, d'analyser et de juger avec fruit et compétence toutes les productions musicales, tant classiques que modernes. Qu'on me permette, à ce propos, de relever en passant une objection spécieuse qui m'a été faite à plusieurs reprises, même par des artistes de talent : « A la lecture des œuvres d'autrui », me disait-on, « le compositeur risque de perdre ou du moins d'atténuer sa propre personnalité ». Mais d'abord il faudrait admettre que ce qu'on nomme la *personnalité* fût vraiment une denrée bien fragile pour courir le risque de se casser ou de se détériorer au moindre contact ! Ensuite, qu'est-ce donc que cette fameuse personnalité, sinon l'expression sincère du sentiment humain par des moyens artistiques, et comment ce sentiment serait-il effacé par l'acquisition des connaissances qui ne peuvent au contraire que contribuer à l'élévation de l'esprit par le développement de la notion du beau ?

Au surplus celui qui s'hypnotise en la recherche exclusive de l'originalité, risque fort de ne la point trouver, nous en voyons journellement des exemples. Beethoven, qui, durant toute sa première manière, procéda du style de Mozart, de Clementi et des auteurs de son temps, Jean-Sébastien Bach, qui copia de sa propre main les principales œuvres de Vivaldi et des clavecinistes français, ne furent pas, ce me semble, dépourvus d'une certaine originalité ; je maintiens donc qu'il est non seulement favorable mais même indispensable au développement des qualités personnelles chez l'artiste de connaître et d'étudier toutes les productions antérieures à son époque, en prenant pour modèle les admirables ouvriers d'art du Moyen-Age, qui ne songeaient qu'à imiter, dans leurs œuvres, les types plastiques établis, pour ainsi dire dogmatiquement, par leurs prédécesseurs. Ceux-là ne recherchaient point l'originalité à tout prix, ils étaient simplement et sincèrement d'accord avec leur conscience d'artiste, c'est ce qui les fit grands ! Guerre au *particularisme*, ce fruit malsain de la déviation protestante ; tout pour le bien de tous, telle est la

devise qu'élèves et professeurs de la *Schola* s'efforceront de mettre en pratique.

Mais, me dira-t-on, il faut cependant bien renouveler les anciennes formules. Oui, certes, et ce n'est pas moi qui chercherai à refréner les généreux élans vers la marche en avant. Comment donc doit s'opérer cette rénovation, pour être féconde? — Il est indéniable que le désir de l'*originalité quand même*, s'il n'est point appuyé sur des bases sérieuses, ne peut qu'aboutir à des formules destinées à vieillir encore plus vite que la cadence fin de phrase de Mozart et d'Haydn. Il existe actuellement en musique une sorte de style clinquant qui semble, en apparence, réagir contre les formes classiques, mais qu'on pourrait avec justesse comparer à ce que l'on nomme, dans l'article mobilier, le *modern style*; c'est très joli, ça tire l'œil, mais à regarder de près, cela manque de solidité et, tranchons le mot, c'est de la camelote. Les auteurs, pour la plupart fort bien intentionnés, qui pensent ainsi faire du neuf, ne se rendent pas compte qu'en agissant empiriquement et en marchant à l'aveuglette, ils sont bien loin de créer, comme ils le croient, un art nouveau et des formes nouvelles, précisément parce que, soit par ignorance, soit par incurie, ils ne savent ou ne veulent pas se rattacher à la chaîne logique du passé. — Cette tendance paraît être encore un dernier avatar de l'école judaïque, qui retarda la marche de l'art pendant une grande partie du XIXe siècle, les œuvres qui en émanent sont, en général, superficielles comme cette école, et, comme elle, destinées à périr.

Où donc irons-nous puiser la sève vivifiante qui nous donnera des formes et des formules vraiment nouvelles? Certes, la source n'en est point difficile à découvrir; n'allons pas la chercher autre part que dans l'art décoratif des plain-chantistes, dans l'art architectural de l'époque palestrinienne, dans l'art expressif des grands Italiens du XVIIe siècle. C'est là, et là seulement que nous pourrons trouver des tours mélodiques, des cadences rythmiques, des appareils harmoniques véritablement neufs, si nous savons appliquer ces sucs nourriciers à notre esprit moderne.

C'est dans ce but que je prescris à tous les élèves de l'École l'étude attentive des antiques formes, parce qu'elles seules sont susceptibles de donner à notre musique les éléments d'une nouvelle vie fondée sur des principes sûrs, sains et solides.

Et maintenant, si du domaine de l'écriture je passe à celui de la pensée, je dois vous prémunir, vous qui avez presque terminé vos études et vous qui allez les commencer, contre un danger qui n'est, en somme, que le corollaire de la tendance que je viens de signaler; je veux parler du *vérisme* en art.

Sans m'appesantir sur la vilaine assonance de ce néologisme, je ne crains pas d'affirmer que rien n'est plus faux, que rien n'est même plus *vieux jeu*, car nous la retrouvons à toutes les basses époques de l'histoire musicale, que cette soi-disant recherche aiguë de la vérité; le rendu du *réel* n'a jamais été de l'art; ce qui produit le beau ce n'est point la copie servile de la nature mais bien l'impression ressentie se magnifiant, s'idéalisant (je ne répugne point à employer ce terme), dans l'âme de l'artiste pour se réduire ensuite et se concrétiser en une œuvre. Cette prétendue réforme ne sert en général à autre chose qu'à déguiser l'ignorance ou l'impuissance de penser hautement; les compositeurs italiens contemporains, dans le sillage desquels se meuvent

nos véristes français[1], gagneraient aussi beaucoup à étudier de plus près leurs grands ancêtres et l'on aimerait rencontrer dans leurs œuvres, fût-ce même au simple titre d'imitation, un peu de la noblesse de style d'un Palestrina, du sentiment expressif d'un Carissimi ou d'un Monteverde, voire de la forme plastique d'un Scarlatti ou d'un Cimarosa.

Ne soyons pas *véristes*, mes chers amis, contentons-nous d'être *vrais*. Et pour cela, gardons-nous bien de viser au succès, disposition des plus néfastes pour le créateur, qui l'amène fatalement soit à devenir l'homme d'une seule œuvre si son premier essai a trop bien réussi, soit à se faire l'esclave de la mode, et c'est le cas des cultivateurs du « modern style » dont je parlais tout à l'heure, soit enfin à faire sciemment de mauvaise musique pour capter les suffrages d'une assistance, toutes conditions indignes de l'artiste véritable, dont la mission n'est pas de suivre le public, mais de le précéder et de le guider.

C'est le respect de cette mission qui caractérise tous les grands, ceux qui ne passeront point, parce que leur art a eu une raison d'être éducatrice; c'était aussi ce qui caractérisait le maître de la moderne génération symphonique en notre pays, notre vénéré père Franck, qui est, nous pouvons le dire, un peu le grand-père de cette *Schola Cantorum*, car c'est son système d'enseignement que nous nous efforçons de continuer et d'appliquer ici.

César Franck, dont la naïve adoration pour l'art véritable, sans parler même de son génie, inspirait à tous le respect, avait su créer autour de lui une atmosphère d'amour enveloppant étroitement les disciples qui communiaient en son enseignement. Cet amour mutuel, cet esprit d'union dont nous étions alors animés, je voudrais les voir revivre en nos élèves, et le meilleur moyen pour atteindre ce but est le mépris de ce qu'on nomme le succès immédiat, le succès de public.

Soyez des émules dans le travail, jamais des rivaux.

C'est la raison pour laquelle nous répudions ici le système des concours, qui produit bien rarement un résultat satisfaisant, le concours n'étant le plus souvent que la consécration officielle de la médiocrité.

Vous sortirez de cette École avec un certificat constatant le point jusqu'où vous aurez poussé vos études, mais n'attendez pas de nous récompenses ou distinctions, car notre intention est de produire des artistes et non des premiers prix.

Certain que tous nos professeurs sont animés des mêmes sentiments, il me paraîtrait banal de les remercier d'avoir bien voulu marcher à nos côtés dans cette voie de propagande artistique. Je tiens cependant à exprimer spécialement notre reconnaissance aux deux piliers (qu'ils veuillent bien me pardonner cette assimilation architecturale), aux deux piliers qui soutiennent si fermement l'édifice de la *Schola*. L'un, le grand maître moderne de l'orgue, qui sait allier à sa profonde connaissance des anciens une saine et large appréciation des productions modernes, l'éminent musicien qui n'a pas dédaigné de venir, en sa bienfaisante bonté, instruire et former les élèves de notre *Schola* nais-

1. Il convient de faire une exception en faveur de Gustave Charpentier, qui est, je le crois, un sincère et un convaincu.

sante. Si le *vir bonus discendi peritus* (c'est à dessein que je modifie légèrement le texte de ma citation) est applicable à une personnalité, c'est bien sûrement à celle de notre cher maître Alexandre Guilmant.

L'autre pilier, sans lequel, je puis le dire, la *Schola* n'aurait jamais pu s'édifier, c'est Charles Bordes, le chef de la vaillante phalange des Chanteurs de Saint-Gervais, société qui fut comme la trompette d'avant-garde de toute notre campagne actuelle et dont les membres — qu'ils reçoivent le témoignage de notre gratitude — ne cessèrent de prodiguer aide et encouragements à notre *Schola* naissante, Charles Bordes, qui, par son pur enthousiasme, a su réveiller et enflammer nos zèles, je l'avoue, un peu hésitants dans le principe, Charles Bordes qui, non content de fonder, grâce à son infatigable activité, l'ancienne École de la rue Stanislas, malgré l'exiguïté des capitaux disponibles (à l'époque de cette fondation, il y a quatre ans, nous avions en caisse 37 fr. 50), non content de l'agrandir par des modifications successives, est arrivé, en dépit des obstacles, des difficultés, je dirai même des appréhensions de ses amis, à nous doter du beau bâtiment dont nous prenons possession aujourd'hui. C'est à Charles Bordes que nous devons non seulement l'idée première, mais la mise en œuvre de la *Schola Cantorum*; sa foi généreuse et jamais troublée nous a entraînés, nous l'avons suivi et nous ne nous en repentons certes pas.

Il faut cependant dire encore combien je suis fier et heureux de pouvoir offrir ici nos sincères remerciements à tous nos professeurs, et non seulement aux courageux militants de la première heure qui combattent avec nous depuis trois ans déjà, mais aussi à ceux qui n'ont point hésité à venir se grouper autour de nous avec, j'ose le dire, le plus complet désintéressement, chose rare, hélas! dans notre métier; grâce à ces maîtres de talent, nous ferons, j'en ai la ferme conviction, une belle et bonne besogne pour la gloire de notre art et de notre pays.

Je ne puis mieux terminer cet exposé de principes, de la longueur duquel je tiens à m'excuser auprès de vous, qu'en vous exprimant un souhait que je trouve précisément dans le Graduel grégorien : c'est le texte d'une des admirables antiennes du Jeudi saint qui résume en quelques mots toutes les qualités dont l'artiste doit orner son âme pour passer sans faiblesse au milieu des difficultés de sa carrière. Voici ce texte :

*Maneant in vobis fides, spes, caritas,*
*Tria hæc, major autem horum est caritas.*

Que la foi, l'espérance et l'amour habitent en vous;
mais de ces trois vertus, la plus grande est l'amour.

Ces trois vertus que le Catéchisme appelle théologales, nous pouvons à bon droit les nommer artistiques, parce que si elles parlent de Dieu, elles parlent par cela même de l'Art, émanation divine; ces trois vertus, nous devons les garder avec soin si nous avons le bonheur de les posséder et chercher de toutes nos forces à les acquérir si nous ne les possédons pas. Oui, amis, ayons la Foi, la foi en Dieu, la foi en la suprématie du beau, la foi en l'art, car il faut avant tout croire fermement à l'œuvre que l'on écrit ou que l'on interprète pour que celle-ci soit durable ou dignement présentée.

Faisons notre soutien de l'Espérance, car vous le savez, l'artiste digne de ce nom ne travaille point pour le présent, mais en vue de l'avenir.

Laissons-nous enfin enflammer par l'Amour, par le généreux amour du beau sans lequel il n'est point d'art, pour la sublime Charité, la plus grande des trois : *major caritas*, seul terme final de la lutte sociale comme de la lutte artistique, car l'égoïste qui ne travaille que pour soi est presque toujours exposé à voir son œuvre stérile, et, je vous le dis en toute assurance, la flamme créatrice ne trouve son véritable aliment que dans l'amour et dans le fervent enthousiasme pour la beauté, la vérité et le pur idéal.

VINCENT D'INDY.



# LES FORMES DE L'EXPRESSION DANS LA MUSIQUE DE HEINRICH SCHÜTZ

MONSEIGNEUR, MESDAMES, MESSIEURS,

Je veux, dès le début de cet entretien, rendre grâces à M. Henri Quittard. Il a traité devant vous, hier, aussi complètement qu'on pouvait le faire, de cette réforme due, en musique, à diverses causes, réforme que l'exégèse platonicienne des Florentins contribua à déterminer. Je n'aurai donc pas à vous parler des premiers essais du style monodique. Je me proposerai seulement de vous présenter quelques particularités de cette langue qu'on prétendit alors inventer, langue à laquelle se fit, certes, une syntaxe nouvelle, mais dont le dictionnaire, à vrai dire, était déjà presque entièrement formé. Car, dans le cours de l'examen que je vais entreprendre, je m'attacherai parfois à vous faire reconnaître des notes, des locutions musicales dont les maîtres de la polyphonie admettaient déjà toute la valeur significative. Et M. Gastoué, qui a la bonté de m'assister comme chanteur, pourrait sans doute vous signaler des intentions expressives toutes semblables jusque dans le chant grégorien.

Je dirai même que si je prends, dans cette étude, Heinrich Schütz pour guide, c'est justement à cause des divers aspects de son œuvre, où il se montre pieux gardien du passé, sans jamais renoncer pourtant aux conquêtes du présent. Par Gabrieli, son maître, il tient encore aux écoles du contrepoint, et il semble parfois même plus fidèle que celui-ci à en suivre la pure tradition. Contemporain de Monteverde, il le loue, il adopte ses théories, il les met en pratique. Il ne se refuse à être moderne que le jour où, pour paraître tel, il faut suivre les Italiens dans leurs excès, et, avec eux, « mener beau bruit, aille de la parole selon qu'il plaît à Dieu », abus que Constantin Huygens déplorait dès 1646[1].

Or, ses enthousiasmes comme ses répulsions, les œuvres de Schütz les reflètent. Si les *Psaumes* de 1619 nous chantent sa dévotion reconnaissante à Gabrieli, si les *Symphonies sacrées* nous avertissent du prix qu'il attache aux

1. Lettre à Mersenne (Œuvres complètes de Christiaan Huygens, correspondance).

tentatives de Monteverde, d'autre part, les *Passions*, le *Kyrie* et *Gloria* en allemand, les motets destinés aux *Thomaner* de Leipzig, nous assurent de son dégoût pour les œuvres de ses collègues italiens de Dresde, aussi bien que cette prière qu'il fait à son élève Bernhard, d'écrire pour ses funérailles quelques chants à l'imitation de Palestrina.

Ajoutons que Schütz est un guide très sûr. On sait toujours ce qu'il a voulu dire, car il ne craint pas de se répéter, semblable à un poète fidèle aux images de son style, et son usage des mêmes figures dans les mêmes situations dénonce assez clairement le système expressif auquel il obéit.

Son point de départ, dans la création de ses thèmes, de ses formules expressives, c'est le mot. Vous savez l'importance du texte pour les fondateurs du style récitatif. Schütz en juge absolument comme eux. Cette matière intelligible du chant, que les Pères du concile de Trente voulaient déjà sauvegarder, que Calvin même avait prétendu défendre en son *Institution de la religion chrestienne*[1], Schütz prend soin qu'elle agisse sur l'esprit de l'auditeur avec toute la force des idées qu'elle apporte. Lisez ses recommandations aux chanteurs. Il exige d'eux, avant tout, qu'ils articulent distinctement, sans hâte, d'une voix claire. Pour le récitatif en particulier, il lui faut un débit aisé, sans contrainte de la mesure, asservi au seul rythme naturel d'un discours bien déclamé. Schütz ne se lasse pas de le redire, et son insistance à prévenir toute confusion dans l'émission des paroles est bien naturelle, puisque, pour pour le style récitatif qu'il importe en son pays, la traduction du mot, de la la lettre, est le premier devoir du compositeur. Voyons avec quel souci de fidélité il établit les rapports de sa musique avec le texte qu'il lui faut suivre, quelles équivalences il s'applique à rechercher pour chaque mot important. La musique, à la vérité, ne peut épuiser tout le contenu de chaque concept verbal. Elle ne peut s'expliquer qu'en des termes très généraux, et il ne lui est pas donné de saisir toute l'étendue, de vivre toute la pensée, complexe, variée, multiple de chaque mot. Mais, par le rapprochement d'attributs communs, les notes rediront telle idée que les paroles avaient présentée. Les éléments les plus simples de la musique, la hauteur, la profondeur du son, la rapidité, la lenteur du mouvement, ne s'associent-ils pas directement aux idées de vitesse, d'élévation? La mesure du temps appartient en propre à la musique, et l'allusion est bien peu détournée, qui l'investit, par analogie, de la mesure de l'espace. Les mots qui se rapportent à ces catégories primordiales auront ainsi une interprétation assurée. Aussi n'est-ce point par hasard que, dans l'*Histoire de la Résurrection* (1623), une de ses premières œuvres, et des plus remarquables, Schütz nous peint la hâte de Marie-Madeleine sur un motif précipité, et c'est à bon escient que plus loin, après le solennel : Paix avec vous, de Jésus aux apôtres, le compositeur anime le chant sur ces mots : Comme mon Père *m'a envoyé*, l'accélérant encore lorsque le sens des paroles atteint plus de réalité objective, en cette proposition, *je vous envoie*.

Dans cette même œuvre, si les disciples d'Emmaüs prient Jésus de rester près d'eux, parce que le jour décline, le motif, soumis au sens littéral, descend d'une octave entière, et la conclusion se fait un ton plus bas encore.

1. Ed. de Genève (1562), l. III, c. 20.

Und der Tag hat sich ge- nei- get.

A 2 voix

Et le jour dé-jà dé- cli- ne.

Basse continue

Le récitatif nous montre, par un même procédé, les saintes femmes se courbant jusqu'à terre à la vue des anges placés près du sépulcre.

Dans les *Symphonies sacrées* (2e partie, tome VII de l'éd. Spitta, no 21), mêmes intentions.

Herr, nei-ge dei- ne Himmel und fahr- her-ab.

Dieu, que ton ciel s'in- cli-ne, Et des- cends

L'*Histoire de la Résurrection* a certes bien des ressemblances avec l'opéra florentin, et, dans la deuxième partie des *Symphonies sacrées*, à laquelle le dernier exemple est emprunté, Schütz n'a pas craint de copier Monteverde, et de l'avouer (Tome VII, no 26). Mais on ne peut soutenir que des intentions expressives comme celles que nous venons de signaler ne se soient épanouies que du jour, par exemple, où les compositeurs d'Italie se plurent à faire descendre Orphée aux enfers sur les notes les plus graves, et à hausser sa voix jusqu'aux plus aiguës, s'il tourne sa prière vers le ciel. Sans aller jusqu'à Josquin des Prés pour l'interroger dans des cas analogues — et ses réponses seraient de même ordre, — observons que, dans le motet *Domine exaudi orationem meam*, G. Gabrieli ne manque pas de hâter le mouvement sur *exaudi me velociter*. Et rappelons-nous un passage du *Nos qui sumus in hoc mundo* de Roland de Lassus, que nous entendîmes avant-hier. Est-il plus saisissante description que la sienne de cette chute du pécheur vers l'abîme éternel?

On ne se figurait point d'ailleurs, au temps de Schütz, que les éléments de l'expression musicale fussent absents des œuvres polyphoniques, et qu'on ait dû attendre les récits à voix seule pour tenter de faire partager à la musique l'émotion d'une déclamation touchante, ou le pittoresque d'une description animée. A la vérité, Jean Titelouze écrit à Mersenne, en 1622 : « Je croy qu'un homme seul avec un lut exciteroit mieux (les passions) qu'un grand concert qui confond souvent les paroles par la diversité de tant de voix, s'il n'estoit extremement bien concerté[1]. » Mais c'est la difficulté de l'exécution qui lui semble, plutôt que le style de la composition, interdire à la musique à plusieurs parties de son temps d'exercer sur les hommes l'empire merveilleux que sa foi aux légendes antiques l'oblige à regretter. Et si, à l'occasion de ses premières œuvres, les amis de Schütz le louent au nom de Roland de Lassus, cette comparaison entre les deux maîtres ne témoigne pas d'une confusion des styles. On pourrait, au contraire, voir là une preuve de ce discernement qui permet de reconnaître, en des œuvres différentes, la même

1. Bulletin de la Société de l'Histoire de Normandie (1898, p. 278).

inspiration, fût-elle réalisée par de tout autres moyens, si prêter une importance critique à des poésies de circonstance n'était bien aventureux. Le nom du « plus que divin Orlande » se marie avec trop de grâce au rythme de tout vers, et Lassus permet trop aux latinistes de faire les beaux esprits, pour qu'en ces rapprochements on aille chercher autre chose, et de plus précis, qu'un éloge facile à tourner, encore que de grand prix. Au-devant de toute musique, ce nom fameux pouvait sonner, pour le lecteur, en présage d'harmonie, et aussi haut, mais d'une promesse aussi vague que les noms d'Orphée, d'Arion, et d'Amphion consacrés, en ce même temps, à glorifier tant de compositeurs, souvenirs dont la Fable, sans plus, faisait tout le prestige. Toutefois, en ses œuvres, nombreuses et diverses, le grand musicien avait saisi tant d'aspects de son art, et frappé tant de types pour les représenter, que, dans la première partie du XVII[e] siècle, en France et en Allemagne, où la langue du contrepoint n'a pas cessé d'être familière et prépondérante, on l'interroge encore, recherchant à quels artifices il doit ce que le cardinal Du Perron appelait, dit-on, sa « grande naïfveté [1] », c'est-à-dire son privilège de peindre au naturel, et comme d'un premier jet. Mersenne, copiant, à la vérité, un passage de Keppler écrit près de vingt ans plus tôt, cite encore, en 1636, un thème de Roland de Lassus, « fort propre pour exciter les grandes douleurs [2] ». Enfin, Wolfgang Schonsleder, voulant enseigner aux compositeurs le moyen d'émouvoir les passions de l'âme, ou d'imiter les actions, « en quoi, dit-il, consiste la vraie et incontestable suavité de la musique », propose des exemples notés, tirés aussi bien des œuvres du vieux maître que des œuvres aux tendances dramatiques des premiers annonciateurs du style récitatif [3]. Il recommande par-dessus tout à ses lecteurs d'étudier la nature et les propriétés expressives des mots du texte sur lequel ils veulent écrire, afin qu'ils puissent y adapter des motifs d'un caractère correspondant. Il établit une classification minutieuse des termes du langage, soient qu'ils parlent de l'âme, de ses états divers, la joie, la douleur, et des phénomènes sensibles qui les révèlent, soit qu'ils évoquent des idées de lieu, de mouvement, de hauteur, de répétition. A son avis, le musicien peut traduire tout cela, et bien d'autres choses encore, y compris les diverses qualités de l'homme, et jusqu'à ses différents âges.

De telles idées ne furent jamais étrangères à Schütz. Dans ses premières œuvres, l'influence en est singulièrement apparente, et pour une raison bien simple. La musique est alors en pleine période de transition, et cette langue qui se refond, Schütz n'en est pas encore assez maître pour l'écrire avec finesse. L'élégance de l'humaniste lui manque parfois, et c'est le rude mot-à-mot de l'écolier qui lui revient sous la plume, vigoureux et coloré, certes, mais un peu lourd, ou bien outré. Il abusera des métaphores, en ce temps d'apprentissage, il en fera d'obscures, et qui demandent qu'on y réfléchisse pour en comprendre le sens. Ainsi, dans l'*Histoire de la Résurrection*, sur ce mot : *écrite*, ondulera, aux voix, une arabesque balancée qui paraît suivre le mouvement d'une main promenée dans l'espace, et qui écrirait. Plus loin,

1. *Perroniana* (1669), p. 225.
2. *Harmonie universelle*. L. III, proposition 18 (p. 188). Cf. Ioannis Keppleri Harmonices mundi, libri V (1619), l. III, c. 15, p. 75.
3. *Architectonice Musices universalis*... Autore Volupio Decoro Musagete (Ingolstadt, 1631), c. 8, p. 177.

c'est la pierre du sépulcre, roulée au dehors, qu'il s'efforcera de représenter. Ces dessins ont une valeur visuelle, plutôt qu'auditive, et l'erreur que Schütz commet en les employant rappelle l'enfantillage des musiciens qui croyaient peindre la nuit par des notes noires, le jour par des blanches. Il y a plus de musique dans ce passage de la même histoire où le rythme lent et monotone d'un profond sommeil se trouve imité[1] :




Si, dans les symphonies sacrées, Schütz veut évoquer les embûches de Satan, qui sans trêve nous tend ses pièges trompeurs, une longue vocalise, semée d'intervalles perfides, retiendra l'auditeur attentif à la voltige de l'exécutant, et lui communiquera cette appréhension que l'on éprouve à suivre tout acte périlleux[2]. C'est un jeu de mots, à la vérité, mais l'art musical peut en rendre raison. L'imagination conçoit encore avec moins de peine qu'une belle vocalise accompagne l'idée de chant, et s'épanouisse sur le mot qui désigne une suite de sons agréables. Quand Schütz l'emploie, ce procédé appartient déjà à la tradition. Il fait preuve de plus d'invention lorsque dans : « Je veux louer sans cesse le Seigneur », il annonce la réponse de Dieu à la voix qui l'invoque, par une imitation, dans la basse, du motif que le chant vient de proférer. Or, en contrepoint, la répétition d'un thème porte le nom de réponse. Aux allusions de cette sorte, facilitées par la nomenclature musicale, on trouverait de nombreuses répliques dans les œuvres du XVII[e] siècle. Ainsi, il faut connaître les définitions des traités de ce temps, pour saisir l'intention du compositeur français Henry, dans le motet *Quæ est ista*[3], lorsqu'il interprète *deliciis affluens* par des fioritures, jugeant sans doute qu'il ne peut mieux traduire le mot latin, puisque le français du temps eût fait de *deliciæ* « agrémens », et que ce terme désignait alors les motifs d'ornements employés, ou provoqués en cette rencontre.

Ces procédés d'autrefois peuvent sembler naïfs et même déplacés à la critique moderne. Mais si nous cherchons des excuses à qui les emploie, nous en trouverons, et d'abondantes. Songeons d'abord aux mœurs intellectuelles de l'époque, à la tournure d'esprit familière à la société d'alors. En ce beau temps de recherche littéraire, de « furieuse » ingéniosité, la pensée des auteurs se perd dans les comparaisons, les substitutions, les antithèses; ils ne se plaisent qu'aux pointes importées d'Italie, mais qu'en Allemagne l'amour de certaines fantaises du style, de l'allitération par exemple, en France l'équivoque des « entend-trois », l'énigme des « rébus de Picardie » avaient depuis longtemps préparé chacun à goûter. La première éducation de Schütz, ses voyages, sa vie à la cour, son amitié avec des poètes tels qu'Opitz ou Buchner, devaient le soumettre plus que tout autre à la mode régnante. Et s'il y obéit, avec trop de condescendance parfois, il faut le lui pardonner, car,

1. Schütz traduit de même, dans le Psaume 121, ces paroles : Le Seigneur ne dort et ne sommeille.
2. Vol. VII, n° 26 (Ed. Spitta).
3. Bibl. Nat. Vm 7. 1171, fol. 10.

même lorsqu'il poursuit de vains effets, il n'en augmente pas moins les ressources de son art, amassant, sous prétexte d'expression, tout un trésor de formules purement musicales, et organisant, dans ses vocalises descriptives, les germes multiples de cet élément du développement instrumental, la *variation*.

Pour ce qui est du langage même de la passion, nul doute cependant que cette vocalise plastique ne soit bien artificielle et froide, et sans émotion vraie. Elle est superficielle et raisonneuse. On pourrait comparer les maîtres qui en cultivent l'illusion à ces orateurs qui n'auraient, au lieu d'éloquence, que de l'action, une voix agréable, ou le talent d'un mime. Cependant, cette même vocalise, qui se hérisse et se vallonne en montagnes[1], qui chemine et se déroule en replis pour dire le voyage[2], qui s'élance avec le cerf[3], rugit avec le lion, plane avec l'oiseau, scintille à l'éclat des pierres précieuses[4], cette vocalise, riche en figures, mais comme dessinées au trait, la cause d'un plaisir d'analyse, l'expansion spirituelle d'un lettré qui ne se prit à composer que sur le tard, cette vocalise encore qui se meut si souvent pour les yeux seulement, et dont l'intention ne se révèle qu'à la lecture, cette vocalise s'adresse aussi à l'âme.

Qu'elle se brise au désir, la vocalise, en un sanglot, qu'à la joie, elle se déroule en transports de jubilation, cela n'est encore que déclamation. Mais que contemplative, elle se déploie et s'attarde, que dolente, elle s'enchaîne au déplaisir symbolique des dissonances, alors elle va plus profond que l'écorce du mot[5]. Le compositeur atteint l'essence même du sentiment : parti sur des données italiennes, il en revient au génie de sa race, et se relie à cette longue continuité de la pensée allemande, qui faisait déjà prédire aux visions de sainte Hildegarde sur la musique, l'aphorisme connu d'Arthur Schopenhauer[6].

Dans les œuvres où il émeut le plus, Schütz renonce d'ailleurs à multiplier les détails pittoresques, et dans les exemples les plus caractéristiques que l'on donne de sa vigueur expressive on ne trouve plus d'analyse, mais un impressionnisme violent, au service d'une seule idée. Toute la déploration de David n'est qu'un appel éperdu au fils qu'il a perdu[7]. Toute la scène de Paul sur le chemin de Damas est dominée par cette terrible question qui monte de toutes parts, formidable demande que Dieu semble lui adresser par les voix de toute la nature : « Saul, pourquoi me persécutes-tu[8] ? » En ces beaux spécimens du style *concitato*, inauguré par Monteverde, plus d'interprétation fragmentaire ni de bavardage oiseux. L'attention n'a pas à se disperser sur des objets différents : elle est maintenue sur le même point, par toute l'énergie des chocs redoublés et semblables qui l'assaillent.

1. Vol. VIII, n° 25 (*Symphonies sacrées*, 2° *partie*).
2. Vol. VII, n° 12.
3. Vol. VI, n° 30 (*Petits Concerts spirituels*, 2° *partie*).
4. Vol. VII, n° 17.
5. Pour Matheson, la vocalise n'est à employer que sur les mots les plus significatifs du texte. Cf. *Critica Musica*, Hamburg, 1722, p. 376.
6. Sic et verbum corpus designat, symphonia autem spiritum manifestat. (*Scivias*, l. III, visio 14.)
7. Fili mi Absalo. (1re partie des *Symphonies sacrées*, publiées en 1629, n° 13.)
8. 3° partie des *Symphonies sacrées* (XI° vol. de l'éd. Spitta).

Le *Venite ad me* que chantera M. David n'a pas cette vigueur. Je l'ai choisi pour montrer quelle influence la spécification des thèmes peut avoir sur le plan même d'un développement musical. Pour cette époque, l'exemple est très curieux : on comprendra sans peine que les procédés qui s'y révèlent fleuriront surtout, plus tard, dans le style instrumental. Il y a quelque présage de la sonate dans cet épanouissement d'un thème librement traité, traversé d'un épisode de caractère différent, et cette forme prescrit sans doute au compositeur un effort plus fécond que la *suite* telle que Froberger en confirme le type, simple succession de variations rythmiques de courte haleine. Mais cette variété même, de quelque prix que nous la jugions pour l'évolution de la musique pure, c'est au symbolisme expressif que nous sommes en partie redevables. Dans l'exemple que je propose, les motifs des instruments s'entrelacent. La chaîne qu'ils forment se noue et se renoue avec persistance, comme pour dire les entraves qui chargent le pécheur, le tiennent captif. Dès que la grâce du Seigneur s'est manifestée par cet appel : « Venez à moi, vous tous qui souffrez », les liens se brisent, et c'est d'une allure dégagée que le maître peint la douceur de cet échange qui rejette le joug terrestre et fait passer de l'esclavage du péché à cette liberté qui, suivant les mystiques, consiste à vivre « au sein de la volonté de Dieu ».

Jusqu'à présent, c'est à l'étude des éléments mélodiques de la langue de Schütz que nous nous sommes attardé. Nous pourrions y joindre quelques considérations relatives à l'usage significatif qu'il fait des divers modes, de certaines mesures, des nuances dans l'intensité du son, et enfin de l'instrumentation. Ce travail excéderait les bornes de toute conférence. Qu'il nous soit permis de le négliger ici. Mais il est nécessaire de dire quelques mots de l'harmonie de Schütz, de parler au moins de cet accord augmenté qu'il fait entendre dans le *Dialogus per la Pascua*, à la rencontre de Jésus et de Marie-Madeleine. Il était audacieux de le présenter ainsi à cette époque, et les théoriciens en condamnaient sans réserve l'ambiguïté. Dans les circonstances où Schütz le fait entendre, on ne sait de quel sentiment il frissonne. Le cri de la Madeleine : « Maître ! » comprend une foule d'interprétations, et il paraît à toutes, qu'on y distingue l'étonnement, l'amour, la pitié, ou cet effroi involontaire dont toute manifestation du surnaturel est accompagnée. Au point de vue général de l'histoire de l'art, cet accord sans équilibre serait à mettre en regard de l'attitude forcée des personnages dans le tableau du Bronzino qui traite le même épisode que le *Dialogus per la Pascua*, la Madeleine et le Christ vêtu en jardinier[1]. Mais Schütz prédit de nouveaux chefs-d'œuvre : Bronzino est un avant-coureur de décadence. Autant la musique avait à recevoir de la recherche harmonique, autant la peinture avait à perdre dans le maniérisme. Dans l'*Exauce-moi* que cette audition comprendra, un accord analogue reçoit une signification plus nette[2] : c'est un accent de prière fervente.

En somme, la pratique des accords altérés dérive des recherches que l'on poursuivait au début du XVII[e] siècle sur les effets de l'enharmonie et du

1. Musée du Louvre.
2. Cf. également le même accord au début du psaume : *Aus der Tiefe.* (Vol. II de l'édition Spitta.)

chromatisme. On s'était lassé du plaisir pythagoricien de la musique, plaisir éveillé par de secrètes correspondances entre les nombres de l'univers et les nombres d'une âme bien organisée. Cette volupté, qui était de celles dont saint Augustin pouvait dire qu'elles mettent l'âme en ordre, on y renonce en faveur d'un art plus agité, et qui brouille les chiffres. Il n'est pas besoin d'être musicien pour savoir ce que l'on attendait d'une musique plus riche en relations hasardées, et qui déroge à la succession établie des intervalles. Molière lui-même nous enseigne par la bouche de Madelon que, si un air est passionné, c'est qu'il y a de la chromatique là-dedans[1]. Dès ses débuts Schütz fut admiré pour avoir osé l'introduire dans les chants à voix seule. Nous remarquerons chez lui l'emploi d'une suite chromatique sur ces paroles : *Propter passionem tuam*, intention qui fait prévoir et le *Crucifixus* de S.-A. Scherer et le *Crucifixus* de J.-S. Bach. En harmonisant note contre note des séries chromatiques, Schütz produit d'autre part des suites caractéristiques d'accords parfaits qui nous surprendraient, à cette époque, sonnant pour nos oreilles à l'écho des plus modernes combinaisons, si Roland de Lassus ne les avait prévenues dans ses Psaumes de la pénitence. Dans le contrepoint, les motifs chromatiques permettent à Schütz les rencontres les plus pathétiques. Il faut citer ici le chœur d'actions de grâces de la Passion selon saint Mathieu, avec ces accords hardiment dissonants sur les mots : « Tu souffris pour nous détresse et mort. » Dans ce chœur se résument la plupart des conquêtes harmoniques de Schütz, et nous y entrevoyons l'écriture des chorals de J.-S. Bach.

Bien des traits relient du reste le maître de Leipzig à son ancêtre de Dresde, le père de la musique allemande. Ces formules de Schütz qui jaillissent du texte, qui en germent naïvement, Bach les émancipera de l'entière sujétion verbale, mais ce sera pour en créer, en face de la parole, une langue signifiante aussi, encore qu'indépendante. Il ne s'imposera plus de traduire, mais il commentera, et les termes du commentaire seront tirés, bien souvent, du lexique de Schütz.

Pardonnez-moi de vous avoir montré, pour finir, Schütz en fonction de Bach et d'avoir ainsi peut-être diminué pour vous l'intérêt présent de ses œuvres. Mais le vieux maître va se défendre lui-même par la bouche d'excellents interprètes. A les entendre, vous reconnaîtrez, je l'espère, beaucoup de ce dont j'ai voulu vous avertir, et vous suppléerez, j'en suis sûr, à tout ce que je n'ai su vous dire[2].

André Pirro.

1. *Les Précieuses ridicules*, scène IX.
2. Après cette conférence, Mlles de La Rouvière, Joly de La Mare, MM. David et Gébelin, que M. A. Guilmant avait accepté d'accompagner, chantèrent : *O pieux amour* (à 3 voix), le *Je veux louer sans cesse*, *Exauce-moi*, *Venite ad me*, et le *Dialogus per la Pascua*.



# LES JONGLEURS DANS L'HISTOIRE

## Saint-Julien-des-Ménétriers

MESSIEURS,

Vous connaissez sans doute, sur les bords de la Seine, cette évocation du passé, où la fantaisie d'un artiste a réuni quelques-unes des caractéristiques du vieux Paris. Dans ce cadre archaïque, nous avons vu des attractions nombreuses, les unes grandioses, les autres simplement excentriques; elles ont duré tantôt plus, tantôt moins. Une pourtant s'est ouverte aux premiers jours de la grande fête et n'a clos ses portes que lorsque les derniers adieux de l'étranger à la France ont, à la date fixée, fermé l'Exposition universelle : je veux parler de Saint-Julien-des-Ménétriers.

C'est une petite chapelle au milieu des lieux de plaisir; étroite, mais, pour charme, offrant au visiteur, qu'ont lassé les exhibitions trop grivoises ou trop vaines, le repos d'un art discret et pur, réel et vivant. C'est là que les Chanteurs de Saint-Gervais ont fait entendre les plus beaux chants de l'Église au Moyen-Age et aux temps modernes : la foule les a applaudis parce que, seuls peut-être, dans cette évocation de siècles lointains, ils étaient à leur place, dans un cadre approprié; ils ont apparu comme les continuateurs des jongleurs d'antan, non de ceux que réprouvait l'Église par la voix de ses conciles et de ses docteurs, mais des bons jongleurs qui chantaient les hauts faits des chevaliers et les louanges de Dieu, les *viellatores Dei*.

Qu'étaient donc ces jongleurs et que fut cette jolie chapelle, qu'ils dotèrent et où ils ont prié? Nous essaierons de vous le dire, car la connaissance du passé est la lumière de l'heure présente pour ceux qui aiment et respectent les traditions.

L'histoire de la jonglerie a passé par trois phases bien distinctes.

Vers le milieu de l'empire romain, au IIe et au IIIe siècle, avant que l'art antique fût tombé au dernier terme de la dégradation, nous savons, par les historiens et par les inscriptions, qu'il existait des collèges d'instrumentistes, parfaitement organisés, avec des statuts, avec un enseignement régulier, où se formaient les artistes qui donnaient leur lustre aux fêtes religieuses, aux triomphes militaires ou aux jeux du cirque.

Puis, au VIIe siècle, après l'époque de leur dissolution, ce qui en survécut ce fut la corporation des artistes ambulants, musiciens, chanteurs, joueurs de farces et pantomimes, pauvres diables réduits désormais à exhiber leurs talents sur les places publiques ou dans la demeure des riches particuliers. On les appelle alors de noms divers : *scenici, thymelici mimi, saltatores, histriones*. L'individualité a succédé à la corporation et durera jusqu'au XIVe siècle : donc, pendant tout le Moyen-Age, nous ne rencontrerons, dans l'histoire des jongleurs, que des individus isolés et n'ayant entre eux d'autres liens que la communauté de profession. Ce qu'il faut remarquer, c'est que cet état de choses est défavorable à la jonglerie. On sait leur rôle au Moyen-Age : dans une lecture que j'ai faite au Congrès d'histoire comparée, j'ai montré que les

uns accompagnaient les troubadours et les trouvères pour exécuter leurs compositions lyriques, ils jouaient de divers instruments, chantaient ou récitaient; d'autres dansaient, d'autres enfin montraient sur les places publiques des singes ou des ours. Leur moralité était médiocre, et l'Église les voyait d'un assez mauvais œil. Pourtant, il y avait de bons jongleurs : c'était, pour employer l'expression de leur siècle, ceux qui *chantaient de geste*, c'est-à-dire qui, par le récit des grandes épopées, racontaient la vaillance des preux, des croisés, des bons seigneurs, chantaient Roland ou Guillaume d'Orange, ou qui célébraient les vertus et les miracles des Saints, en disant des poèmes comme la *Cantilène de sainte Eulalie* ou la *Vie de saint Alexis*.

Il vint un moment, vers la fin du XIIIe siècle, où les bons jongleurs furent bien contrits et bien fâchés d'être confondus avec les mauvais. Ceux-ci avaient tous les vices, pillards, quémandeurs, violeurs de filles, et même fanfarons d'impiété. Ceux-là n'avaient-ils point, avec le talent, toutes les vertus?

Aussi nous voyons la naïve requête de Giraut Riquier de Narbonne au roi Alphonse X de Castille, lui représentant au nom des jongleurs qu'il est injuste de les comprendre tous sous une seule dénomination et de prodiguer ce nom à des ignorants qui s'en iront par les rues, jouant d'un instrument bien ou mal, ou qui chanteront grossièrement dans les places au milieu de la plus vile canaille, mendiant leur pain sans pudeur[1].

S'il nous souvient bien, Alphonse X répondit favorablement à cette requête, mais on ne put transformer la langue ni changer les habitudes, et ceux qui faisaient métier de jonglerie continuèrent à s'appeler jongleurs.

Alors, pour rémédier au mal, dans les premières années du XIVe siècle, les jongleurs se réunirent en corporations, comme le faisaient les autres métiers de Paris. C'est la troisième phase de notre histoire. Au lieu d'individus isolés, on trouve à nouveau des corps, des associations régulières, gouvernées par des statuts. Avec ce nouvel ordre de choses commence, à proprement parler, l'histoire des corporations de ménétriers qui s'ouvre par celle des joueurs d'instruments de la ville de Paris, c'est la corporation la plus importante et la plus ancienne de toutes[2].

Ce n'est point que, plus anciennement, les jongleurs n'aient, en tant que jongleurs, donné des preuves de leur existence : ils jouissaient, mais d'une façon toute précaire, et cela dès le XIIIe siècle, de certaines immunités. Ainsi, ils s'exemptaient par exemple du péage perçu à l'entrée de Paris, par le Petit-Pont, moyennant un seul couplet de chanson que ces joueurs d'instruments chantaient au péager. « Et ansi tot li jongleur sunt quite por I. vers de chançon », dit Étienne Boileau, dans son *Livre des Métiers de Paris*. On voit le tableau : le bohême vagabond arrive à l'entrée du Petit-Pont, avec un instrument de musique derrière son dos, un singe sur l'épaule et peut-être un ours à la chaîne. Peut-il payer le péage, celui qui loge le plus souvent à l'auberge du bon Dieu? Non, mais il a le droit de l'acquitter par un couplet de chanson, ou en faisant danser son ours ou grimacer son singe. Et il passe. Le péager n'a pas rempli son escarcelle, mais il a ri, et peut-être avec lui sa

1. *Hist. littér. des Troubadours*, t. III, p. 356.
2. Bernhart, *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, III, p. 377-606.

femme et ses voisins. Nous y avons au moins gagné le proverbe : *Payer en monnaie de singe*[1].

Mieux encore : dans le vieux Paris du XIIIe siècle, les jongleurs avaient leur rue : la rue aux Jugleeurs. Elle devait son nom aux joueurs de vielle et aux jongleurs qui l'habitaient ; on la trouve mentionnée dès la première moitié du XIIIe siècle sous les noms de *vicus viellatorum, vicus ioculatorum*. On a dit ensuite *rue des Jugleeurs* ou *Jongleurs*, et enfin *rue des Ménestrels* ou *des Ménétriers* ; cette seconde dénomination est, quant à la signification, l'équivalent de l'ancien nom. La rue *des Menestrels ou len tient escoles des menestrels* est citée dans la *Description de Paris sous Charles VI*, par Guillebert de Metz, comme une des rues de la basse partie de la ville : c'est, en effet, aujourd'hui la rue de Rambuteau, entre la rue Beaubourg et la rue Saint-Denis. Un très petit nombre de maisons seulement était sur la paroisse Saint-Josse, le reste était sur la paroisse Saint-Nicolas-des-Champs[2]. Il ne faut pas un grand effort d'imagination pour se représenter le caractère joyeux et bruyant que devait avoir la rue des jongleurs et des ménétriers, surtout quand les affaires étaient prospères.

Enfin, nous trouvons des jongleurs avec ce titre formellement reconnu, celui de ménétrier plus tard, dans les musiciens qui sont attachés soit à la cour des rois de France, soit aux diverses maisons princières. Ce n'est pas une des moindres curiosités réservées à qui parcourt les comptes de l'hôtel que de voir les sommes relativement élevées touchées par eux, tant comme honoraires permanents, que comme gratifications accordées à l'occasion de réjouissances où nos joueurs d'instruments se seraient distingués.

Mais voici que nous touchons à l'heure où les gens de métier se forment en corporations et comprennent la force que donne la solidarité pour la défense de leurs intérêts. Les jongleurs, eux aussi, dans les premières années du XIVe siècle, se sont souvenus qu'ils pouvaient suivre l'exemple des orfèvres et des drapiers, et que, dans une même ville exerçant une même profession, il leur convenait de s'unir pour être mieux défendus, étant mieux représentés.

Le 14 septembre 1321, 37 jongleurs présentent au prévôt de Paris un règlement en 11 articles contenant les statuts que la corporation des ménétriers se donnait à elle-même. Nous laissons au lecteur la saveur de ce document administratif en faisant connaître le texte original.

### Statuts donnés à la corporation des ménétriers, le 14 septembre 1321, et enregistrement de ces statuts à la prévôté de Paris, le 22 octobre 1341.

A tous ceux qui ces lettres verront : Guillaume Gormont, garde de la prévosté de Paris, salut. Sachient tuit que nous, l'an MCCCXII, le lundi XXII jour d'octobre, veismes unes letres séellées du séel de la dicte prevosté contenant cette fourme :

A tous ceux qui ces lettres verront, Gille Haquin, garde de la prévosté de Paris, salut : Sachent tuit que nous à l'acort du commun des menestriers et menestrelles, jongleurs et jongleresses, demourant en la ville de Paris, dont les noms sont ci-dessoubs escrips, pour la réformation du

1. *Le Livre des Métiers*, d'Étienne Boileau.

2. Cf. Geraud, *Paris sous Philippe le Bel*. doc. inéd., in-4°. — Le Roux de Lincy et L.-M. Tisserand, *Paris et ses Historiens*, dans l'*Hist. génér. de Paris*, 1876.

mestier de yceuls et le proufit commun de la ville de Paris, avons ordené et ordenons les poins et articles ci dessoubs contenus et esclarcis, lesquiex les personnes ci dessoubs nommées ont tesmoingné et afermé par leurs sermens estre proufitables et valables à leur dit mestier et au dit commun de la dite ville, lesquiex poinz et articles sont tiex :

I. C'est assavoir, que d'ore-en-avant nuls trompeur de la ville de Paris ne puis alouer a une feste que luy et son compaignon ne autre jongleur ou jongleresse d'autrui mestier que soy mesme; pour ce qu'il y en a aucuns qui font marchié d'amener taboureurs, villeurs, organeurs, et autres jongleurs d'autre jonglerie avecq eulx, et puis prennent lesquiex que ils veulent dont ils ont bon loier et bon courratage et prennent gent qui rien ne sevent et laissent les bons ouvriers; de quoy li peuples et les bonnes genz sont aucune fois déçeüs et ainssi le font ou préjudice du mestier et du commun proufit. Car, comment que ceus qu'il prennent sachent peu, ne leur font-il pas demander mendre salaire et a leur proufit et les tesmoingnent autres qu'ils ne sont, en decevant les bonnes gens.

II. Item que se trompeurs ou autres menestriers ont fait marchié ou promis à aler à une feste que il ne la puissent laissier tant comme ycelle feste durra pour autre prendre.

III. Item, que il ne puissent envoyer à la feste à laquelle il seront aloués nule autre personne pour euls, se ce n'estoit ou cas de maladie, de prison ou d'autre nécessité.

IV. Item, que nul menestreurs ou menestrelles, ne aprentiz quelque il soient, ne voisent aval la ville de Paris pour soy presenter a feste, ne a noces pour euls, ne pour autres, et s'il fait ou font le contraire qu'il enchée en l'amende.

V. Item, que nuls menestrieurs aprentis qui voist aval taverne ne puisse louer autrui que lui ne enviter ou amonester ou faire aucune mencion de son mestier ou vil louage par fait, ne par parole, ne par signe quelque il soit, ne par interpointe coustume, se ne sont ses enfants à marier tant seulement ou de qui les maris seroient alés en estrange païs ou estrangé de leurs fames. Mais se l'en leur demande aucun menestrel jongleur pour louer qu'il respondent tant seulement à ceus qui les requerront : « Seigneur, je ne puis alouer autrui que moy mesmes par les ordenances de nostre mestier, mais se il vous faut menestreus ou aprentis, alés en le rue aus jongleurs, vous en trouverés de bons ». Sanz ce que ledit aprentis qui en sera requis puisse nommer, enseingner, ne presenter aucun par especial, et se li aprentis fait le contraire, que ses maistres ou lui soient tenuz de l'amende lequel qu'il plaira miex aus maistres du mestier, et se le maistre ne veult paier l'amende, que le vallet aprentis soit bannis du mestier un an et un jour de la ville de Paris, ou au moins jusques à tant que le maistre ou aprentis aient payé l'amende.

VI. Item, que se aucuns vient en la rue aus jongleurs pour louer aucuns jongleurs ou jongleresses et sus le premier qui li demanderres appellera pour louer, nuls autres ne s'embate en leurs paroles, ne ne facent fuers, ne facent faires, et ne ne l'appellent pour soi presenter ne autrui, jusques a tant que li demanderres et le premier jongleur appellé soient departis de marchié et que li demanderres s'en voit pour louer un autre.

VII. Item, que ce mesmes soit fait des aprentis.

VIII. Item, que tous menestreus et menestrelles, jongleurs et jongleresses tant privé comme estrange jurront et seront tenuz de jurer a garder les dites ordenances par foy et serment.

IX. Item, que se il vient en la dite ville aucun menestrel, jongleur, mestre ou aprentis, que li prevost de Saint-Julian ou ceus qui y seront establis de par le roy pour mestres du dit mestier et pour garder ycelui, li puissent defendre l'ouvrer et sus estre bannis un an et un jour de la ville de Paris jusques a tant que il auroit juré à tenir et garder les dites ordenances et sur les poines qui mises y sont.

X. Item, que nulz ne se face louer par queux ne par personne aucune qui loier ne promesse aucune, ne aucune cortoisie en prengne.

XI. Item, que ou dit mestier seront ordené II ou III preudes hommes de par nous ou de par nos successeurs prevos de Paris au nom du roy, qui corrigeront et punir puissent les mesprenans contre les dites ordenances en telle manière que la moitié des amendes tournent par devers le roy et l'autre moitié au proufit de la confrairie du dit mestier, et sera chascune amende tauxée a X sous parisis toutes les foiz que aucun mesprendra contre les ordenances dessus dites ou contre aucune d'icelles.

Les noms des menestreux, jongleurs et jongleresses qui a l'ordenance dessus esclarcie se sont acordés sont tiex :

Pariset, menestrel le roy, pour lui et ses enfans; Gervaisot la Guète; Renaut le Chastignier;

Jehan la Guète du Louvre; Jehan de Biaumont; Jehan Guerin; Thibaut le Paage; Vuynant Jehanot de Chaumont; Jehan de Biauvès; Thibaut de Chaumont; Jehanot l'Anglois; Huet le Lorrain; Jehan Baleavaine; Guillot le Bourguegnon; Perrot l'Estuveur; Jehan des Champs; Alixande de Biauvès; Jaucon, filz le Moine; Jehan Coquelet; Jehan Petit; Michiel de Douay; Raoul de Berele; Thomassin Roussiau; Gieoffroy la Guète; Vynot le Bourguignon; Guillaume de Laudas; Raoulin Lauchart; Olivier le Bourguegnon; Isabelel la Rousselle; Marcel la Chartraine; Liegart, fame Bienviegnant; Marguerite, la fame au Moine; Jehane la Ferpière; Alipson, fame Guillot Guérin; Adeline, fame G. l'Anglois; Ysabeau la Lorraine; Jaque le Jongleur.

Lesquiex poins et ordenances ci dessus esclaircis, les personnes ci dessus nommées ont juré et affermé par leurs seremens et foy, à tenir et garder sanz enfreindre et de non venir encontre par aucune manière et à la poinne dessus dite et avec ce voudrent et accorderent que chascun an les maistres du mestier fussent renouvelés, se ainsi estoit que il ne souffissent au commun des menestreus du dit mestier et au prevost de Paris. En tesmoing de ce, nous, à la requeste et supplication des dessus nommés, avons mis en ces lettres le séel de la prévosté de Paris. Ce fu fait et donné en jugement le lundy, jour de feste Sainte Croiz, en septembre l'an de grâce MCCCXI.

Et toutes les choses dessus dites et chascune pour soy, en la manière que dessus est dit et devisé, nous a greigneur seurté et confirmacion, avons fait enregistrer en nos registres du Chastelet de Paris, l'an et le jour dessus dit[1].

Ces statuts de 1321 laissaient donc de côté bien des points qui intéressent d'ordinaire l'existence d'une corporation : il y avait des abus dans la profession de jongleur, c'était contre eux surtout qu'il fallait sévir et organiser une juridiction; tel fut le but de cette réglementation.

Nous ne suivrons pas dans son histoire la corporation des ménétriers : les statuts de 1321 furent enregistrés en 1341 à la prévôté de Paris; depuis, diverses ordonnances de police vinrent, en 1372 et en 1395, édicter quelques dispositions nouvelles; en 1407, une importante réglementation organisa définitivement la ménestrandie, et, successivement, Charles VII, Louis XI, Charles VIII, Louis XII, François Ier et Louis XIV confirmèrent les statuts de la corporation; enfin, un édit de 1776, en mettant fin à l'existence de la corporation des ménétriers de Paris, termina aussi son histoire.

C'est tout ce que nous en voulons dire ici, et nous arrêterons maintenant notre attention curieuse sur un joli chapitre de cette histoire, qui nous apparaît enfoui, oublié dans la masse des matériaux du passé comme un camée antique dans une carrière de pierre : nous voulons parler de la chapelle et de l'hôpital Saint-Julien-aux-Ménétriers. Le vieil auteur du *Tableau des Antiquités de Paris*, Du Breuil, qui écrivait au commencement du XVIIe siècle, va nous raconter cette fondation.

En l'an de grace 1528 le Mardy deuant la saincte Croix en septembre, il y auoit en la ruë de Sainct Martin des Champs deux compagnons menestriers, lesquels s'entre-aimoyent parfaictement, et estoient tousiours ensemble. Si estoit l'vn de Lombardie, et auoit nom Jacques Grare de Pistoye, autrement dit Lappe : l'autre estoit de Lorraine, et auoit nom Huet le Guette du palais du Roy. Or auint que le iour sus dits apres disner ces deux compagnons estans assis sur le siege de la maison dudit Lappe, et parlant de leur besongue, virent de l'autre part de la voye vne pauure femme appellee Fleurie de Chartres. Laquelle estoit en vne petite charette, et n'en bougeoit iour et nuict comme entreprinse d'vne partie de ses membres, et là viuoit des aumosnes des bonnes gens. Ces deux esmeus de pitié, s'enquierent à qui appartenoit la place, desirans l'achepter et y bastir quelque petit hospital. Et apres auoir entendu que c'estoit à l'abbesse de Montmartre, ils l'allerent trouuer : et pour le faire court, elle leur quitta le lieu à perpétuité, à la charge par chacun an cent solz de rente, et huict liures d'amendement dedans dix ans seulement. Et sur ce leur expedier lettres en Octobre, le Dimanche de deuant la sainct Denys 1330.

1. Paris, Bibl. Nat. fr. 24.069.

Le lendemain les dits Lappe et Huet prindrent possession dudit lieu, et pour la memoire et souuenance firent festin à leurs amys. Peu après ils firent faire vn mur, et sur l'entrée vne belle chambre, et au dessoubs des bancs à licts.

Au premier desquels fut couchée la pauure femme paralyticque, et n'en bougea iamais iusque à son decès. Ils ordonnerent aussi que ce lieu seroit d'oresnauant appellé, l'Hospital de S. Iulian et S. Genois.

Et pendit vne boiste à la porte de l'entrée, pour receuoir les aumosnes de ceux qui y auroient deuotion.

*(A suivre.)* PIERRE AUBRY.



# FÊTES D'INAUGURATION DE LA SCHOLA

## COMPTE RENDU

Les fêtes d'inauguration de notre École installée dans notre nouveau logis ont dépassé encore le succès de notre dernier Congrès. Elles ont rempli en tous points le beau programme qu'elles s'étaient tracé. La cérémonie d'ouverture a d'abord bien disposé tous les assistants, par sa simplicité et sa portée, car elle a été capitale à cause du remarquable discours, nous dirions presque du manifeste que prononça M. Vincent d'Indy et qui a causé la plus grande impression. Avant de parler de cet important document qu'on lira in extenso ici-même, relatons brièvement la cérémonie qui ouvrit la séance à la chapelle et qui consista en un *Veni Creator* et quelques motets chantés par les Chanteurs de Saint-Gervais devant une assistance recueillie qui ne put prendre place dans la chapelle tant elle était nombreuse. La grande salle elle-même qui précède la chapelle était pleine d'invités, c'est dire si cette première séance eut du succès. La cérémonie était présidée par le vénérable Curé de Saint-Gervais, M. le Chanoine de Bussy, et M. l'abbé Noyer, son premier vicaire, y prit la parole pour rappeler aux assistants et plus particulièrement aux jeunes élèves de la *Schola* leurs devoirs envers les disparus de l'œuvre et surtout envers ceux qui les avaient précédés dans la carrière et qui furent comme eux des disciples de César Franck, qu'il convient d'honorer maintenant comme le père spirituel de la *Schola*, ses plus fidèles élèves, ses plus sûrs amis, dépositaires de sa doctrine, en étant les piliers, pour employer le terme de M. d'Indy, et se posant résolument en véritables *directeurs de consciences artistiques*, selon la pensée du vieux maître dont dix ans n'ont pu effacer la mémoire toujours vivante et aimée de tous ceux qui ont eu le bonheur de l'approcher.

Nous ne pouvons mieux faire que publier ici les paroles mêmes du prêtre excellent, aux larges vues, qui sut si bien se mettre à la portée de ses auditeurs, des artistes, et qui, on le sait, a toujours veillé sur les destinées de l'œuvre avec tant de cordiale sollicitude.

### ALLOCUTION DE M. L'ABBÉ NOYER

MESDAMES et MESSIEURS,

Ce n'est pas la première fois que je suis appelé à prendre la parole au nom de l'œuvre de Saint-Gervais, devenue la *Schola Cantorum*, car je ne veux pas oublier que le berceau de la magnifique École que vous allez inaugurer aujourd'hui a été notre vieille

et splendide église de Saint-Gervais, *perdue là-bas au fond du Marais*, comme on le disait autrefois et devenue, par la courageuse persévérance de ses excellents Chanteurs, par la seule force de votre action, un des grands centres musicaux religieux du monde. Du reste, je n'ai pas à vous en faire souvenir puisque, par une délicate attention, vous avez tenu à « faire mémoire », comme dit la liturgie, des saints patrons de l'antique paroisse, qui furent aussi vos patrons de la première heure, les saints Gervais et Protais, les glorieux frères martyrs de Milan, qu'un évêque musicien, un grand saint, saint Ambroise, illustra.

Soyez certains que notre cher et vénéré Pasteur, que votre belle musique semble avoir rajeuni encore, et moi-même, son collaborateur et son ami, vous sommes particulièrement reconnaissants de cette commémoraison. Et puisque nous parlons de commémoraison, pourrions-nous mieux faire en ce jour, permettez-moi, avant que nous soyons à l'avenir, à la jeunesse qui attend impatiemment la parole de leur maître, permettez-moi de penser un peu aux morts, aux disparus de la *Schola*, à tous ceux qui vous secondèrent et vous aimèrent et que le bras trop long de la mort a su envelopper de son gigantesque manteau pour les étouffer dans ses plis. Je pourrais vous citer d'austères paroles de l'Écriture pour vous rappeler à vos devoirs envers eux ; je préfère, parlant à des artistes, laisser parler le poète qui, dans un corps de vagabond, gardait un cœur d'enfant et une âme de croyant :

O nos morts tristement nombreux,
Qui nous faites un dôme ombreux,
De paix, de prière et d'exemple.

Que le rythme savoureux et doux de cette prière nous porte en nous berçant vers les pensées d'au-delà, vers les sphères où dans la contemplation immortelle de l'immortelle Beauté doivent résider en toute paix ceux qui nous aimèrent et qui furent le plus cher de nous-mêmes. Certes, dans une œuvre déjà prospère, comme la *Schola*, ce n'est pas par unités, mais par dizaines que doivent se compter les défunts qui, chaque année, viennent éclaircir pour un moment les rangs de votre petite armée. Je ne saurais les citer tous ici, mais il en est, si j'en crois les nécrologies de la *Tribune*, les programmes où vous combattez avec leurs œuvres pour leur mémoire, qui vous furent très chers et dont on ne saurait parler que tout bas encore, tant on a peur d'éveiller en vous la dure rancœur à peine assoupie. Je n'ai donc pas tort, je crois, de vous parler de ceux qui à leur tour vous parleront ce soir par leurs œuvres, je veux citer Alexis de Castillon, Ernest Chausson, Guillaume Lekeu et leur admirable maître, au puissant génie, César Franck. Permettez-moi donc d'ajouter à votre filiale et cordiale attention de ce soir, une petite prière pour leurs âmes, leurs belles âmes d'artistes, qui vibrèrent de la sainte allégresse que le Créateur céleste donna au créateur humain qu'il réussit à faire à son image, comme le dit la Genèse, puisqu'il lui donna le génie. Je me laissai dire qu'ils ne furent pas de la *Schola*, ces pionniers de la belle cause de l'art, n'en furent-ils pas les précurseurs? et le long et beau sillon qu'ils creusèrent et qui, là-haut sur la montagne, décrit des courbes sinueuses, si riches et déjà si fertiles, où l'œil se repose avec tant de plaisir, ce sillon, n'est-il pas celui que vous défrichez vous-mêmes? Aussi, quand vous passez devant ces corps étendus sur la glèbe, à demi remuée par certains, longuement retournée par d'autres, saluez-les, ces corps virils, si nobles dans leurs attitudes morales, tant leur âme était belle ! et demandez-leur en vous inclinant de vous donner un peu de leur conscience d'artiste et de leur inaltérable bonté d'hommes, qu'aucune concession immorale ou antiartistique ne troubla et qui, en rendant leurs outils au Seigneur, ont certainement pensé aux autres, à ceux qui continueront leur œuvre, à vous, fils de César Franck, issus du même maître et toujours dignes d'être leurs amis.

Prions donc, Messieurs..., et que ce *Libera* qui va être chanté, soit un intime trait-

d'union entre vos cœurs souffrants, endoloris, et leurs âmes à jamais sereines dans la sereine et immatérielle Éternité, du moins nous osons l'espérer, mais ce doute, s'il peut exister, nous fait un strict devoir de prier pour eux.

Après ce court sermon on chanta le *Libera* avec absoute et on se pressa alors dans la grande salle afin d'entendre la parole du maître vaillant et désintéressé dont la crânerie, si elle dépita quelques-uns, enleva toutes les sympathies et agit fortement sur tous.

Nous ne pouvons nous étendre ici sur ce document, les commentaires nous entraîneraient trop loin et chaque paragraphe mériterait une étude tant ils contiennent de substantielles idées. Cette école idéale dont parle M. V. d'Indy, espérons qu'il la réalisera à la *Schola*, mais ceci ne pourra se faire en un jour. Cela demanderait comme application des natures d'élite, et il faut toujours compter avec les personnalités plus ou moins douées d'abnégation et assez éclairées pour se dire que, dirigées par un tel maître, ce qu'il y a de mieux à faire c'est à se laisser conduire, abandonnant toute résistance à l'action insinuante, étant tout désintéressement et toute foi. Pour clore le remarquable discours, le bon maître Alexandre Guilmant qui, avec sa simplicité et sa bonhommie coutumière, s'était tenu au second plan pour laisser parler son jeune collègue, se plut à nous jouer, en guise de conclusion, la *Fantaisie et Fugue* en *ut* mineur de J.-Séb. Bach, qui nous sembla être une fin de séance qui ne manquait pas de grandeur. Oh ! la belle majesté et la puissante placidité du grand artiste !

*
* *

A neuf heures du soir, il y eut une remarquable séance de musique de chambre à laquelle prirent part le quatuor A. Parent et Mme Tracol, la toujours dévouée cantatrice d'Avignon, la plus active amie de notre fondation de là-bas, venue tout exprès de Provence pour chanter une seconde fois avec un succès toujours plus grand à nos fêtes.

Quant à la remarquable compagnie d'artistes qui se groupent sous la firme de *Quatuor Armand Parent*, c'est certainement le quatuor le plus parfait que nous ayons actuellement à Paris, pour la fusion, l'accent sans recherche, la mâle énergie et tant de qualités qui, réunies, activent l'émotion et vraiment vous transportent. L'exécution du Quatuor de César Franck fut tout simplement parfaite. Bravo donc à MM. A. Parent, Lammers, Denayer et Baretti ! Qu'ils ne se séparent jamais, qu'ils grandissent, car chaque année pour eux dénote des progrès saisissants. Encore une fois, nous possédons à Paris vraiment *un quatuor modèle*. On sait que cette séance était particulièrement consacrée à la mémoire des disparus de l'école de César Franck, le maître et ses élèves, Alexis de Castillon, Guillaume Lekeu et Ernest Chausson, l'auteur de tant de belles œuvres, de tant de mélodies exquises, à la mort duquel nous ne pouvons nous habituer encore. L'assistance à cette séance était très nombreuse.

*
* *

Le lendemain samedi, on débuta par des lectures et communications comme

il s'en donna pendant le Congrès. Il y en eut une de M. Aubry, fort intéressante, sur le *Préchantre dans l'enseignement de la musique au Moyen-Age*. L'autre était de M. Maurice Emmanuel, un esprit tout à fait distingué qui jouera un grand rôle dans nos hautes études musicales, et qui cette fois nous communiqua une très intéressante étude sur la *Pédagogie musicale dans les Conservatoires allemands*, fruit d'une mission que lui donna naguère M. le Directeur des Beaux-Arts, pour étudier la question et amener peut-être à la mise en pratique de certaines réformes.... utiles au bon développement de notre belle école nationale.

A quatre heures et demie, M. André Hallays nous fit une causerie très applaudie sur la *Maison de la Schola*. S'adressant à nos élèves, qui, nous devons le dire, à leur honte, ne furent pas assez nombreux pour écouter la séduisante parole du conférencier (que Dieu nous préserve de ne faire que de purs musiciens !), il leur apprit le passé de l'immeuble où ils sont appelés à vivre, l'histoire de la maison des fondations catholiques anglaises devenue *notre maison*, notre belle *Schola*, où de superbes vestiges nous révèlent encore son antique splendeur, où les *pierres parlent*, où la lumière chante par les larges baies grandes ouvertes, et où le vent pleure un peu dans les portes anciennes, ce qui n'est pas sans mélancolie et sans être doux à la sensibilité de l'artiste, qui sait entendre dans le mystérieux silence des grands logis. On lira bientôt dans la *Tribune* cette charmante causerie; remercions-en donc M. Hallays, il nous a fait passer un délicieux moment.

*
* *

Le soir, les fêtes se clôturèrent par un magnifique concert, auquel prirent part Mlles Eléonore Blanc et Joly de La Mare, M. Alexandre Guilmant, MM. Jean David et Gébelin ; MM. Barrère, Mimart, Dressen, Mignon, jeune et remarquable élève de M. Alex. Petit, notre professeur de trompette, empêché ce soir-là, et qui accompagna à notre élève Jean David un périlleux air de Bach, redouté de tous les ténors, air que les deux jeunes gens enlevèrent avec une verve, une bonne humeur et une précision telle que toute la salle en croula d'applaudissements. J'oubliais les Chanteurs de Saint-Gervais, qui redirent avec bonheur le *Dialogue spirituel* de leur chef, deux chansons françaises exquises de Cl. Jannequin, et l'admirable partie chorale de la cantate *Hir werdet weinen*, de Bach. MM. Mimart, Dressen, interprétèrent en perfection le trio avec clarinettes de M. d'Indy qui tenait le piano, et quant à ces dames Mlles Eléonore Blanc et Joly de La Mare, elles furent parfaites comme toujours, et eurent un grand succès,.en particulier dans le sublime *Dialogus per la Pascua*, de Schütz, où MM. David et Gébelin leur donnèrent la réplique.

Le maître Guilmant nous fit entendre, lui, de délicieux chorals variés du vieil organiste allemand Buxtehude, précurseur de Bach, et deux offertoires exquis sur des thèmes grégoriens de sa composition.

La foule à ce concert fut énorme, on dut refuser du monde tant nous avions envoyé d'invitations et tant on y répondit. Ce fut une triomphale soirée. L'orchestre à cordes fit merveille, il est juste de l'en remercier aussi.

En terminant, remercions encore au nom de la *Schola* tous les artistes si

désintéressés et si vaillants que nous avons cités ci-dessus, et qui prêtèrent avec tant de dévouement leur concours à ces fêtes. Grâce à eux la partie fut belle, et un jour heureux semblait bénir les débuts de notre nouvelle *Schola* agrandie et toujours si vaillante. Espérons que de si heureuses prémices auront des lendemains et que tout se continuera selon nos désirs. On a commencé à connaître le chemin de notre salle de concerts, espérons que la foule s'y pressera, avide de bonne et saine musique, ce que nous sommes décidés à lui donner *toujours* sans sacrifier jamais à la mode ou aux prétendus progrès.

JEAN DE MURIS.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

### LES PETITES HEURES DE SAINT-JULIEN-DES-MÉNÉTRIERS

(CLOTURE)

*Transeunt non pereunt*, nous dit la devise à demi effacée du cadran solaire de notre nouvelle *Schola*, que ceci lui soit de bon augure ; tout autre aurait été celle du joli cadran de notre petite église de Saint-Julien du *Vieux-Paris*, si son horloge avait porté une devise. Plus appropriée lui aurait été celle du cadran du clocher d'Urrugne, au Pays Basque, dont parle Th. Gauthier, et qui à chaque passant lui sonne le glas suivant : « *Vulnerant omnes, ultima necat* » ; il est juste de dire que nous sommes au seuil de la sombre Espagne, de l'*Espana negra* où l'on trouve plus de ruines et de cercueils que de castagnettes. Les *Petites Heures de Saint-Julien-des-Ménétriers* ont vécu et de la coquette petite église en bois ne s'échapperont plus les mélopées grégoriennes et palestriniennes que *douze Chanteurs* dévoués, une petite équipe courageuse des Chanteurs de Saint-Gervais, a tenu à faire entendre jusqu'au dernier jour aux visiteurs plus ou moins ahuris que l'Exposition leur envoyait. Maintenant que cette singulière petite campagne est terminée, nous pouvons jeter un regard en arrière et juger ce que certains ont critiqué comme indigne de l'art, où d'autres ont pris au contraire un plaisir extrême. Moins sévères que les premiers, moins enthousiastes que les seconds, nous dirons que pour le bien qu'elle a fait cette équipée n'était pas inutile. C'est un peu celle de francs-tireurs, aux scrupules légers, qui, sous prétexte de sauvegarder le bien d'autrui, le malmènent un peu, mais finissent pourtant par le défendre. [La propagande du chant ne s'en trouva pas trop mal si l'on compte le nombre des prêtres seuls qui ont passé à Saint-Julien, avides d'entendre du chant grégorien et en demandant expressément aux chanteurs. On dira que si le moyen ne fut pas recommandable, l'intention a été bonne et le résultat excellent. Il est certain qu'il est heureux de constater que, dans ce *Vieux-Paris*, qui au début devait être une entreprise artistique, les concerts Colonne à eux seuls en font foi, et d'où tout a déserté, sombrant dans les pires déroutes, pour y substituer les attractions foraines les plus burlesques, la petite nef de Saint-Julien avec sa poignée de chanteurs soit seule restée debout, et tandis que l'excellente et célèbre chanteuse des rues Eugénie Buffet avait dû fermer boutique et que les ours et les pitres déambulaient à l'entour, des chants, des chants religieux s'en échappaient encore, planant sur toute cette foire, restant seuls dignes de ce décor charmant que deux artistes avaient conçu, rêvé et réalisé, et auquel il n'avait manqué qu'un troisième collaborateur, pratique celui-là, pour une fois, la férie évoquée, animer toute cette ville d'une vie réelle et d'exactes reconstitutions. Sera-ce là le secret des Chanteurs de Saint-Gervais et de leur succès, d'avoir su s'imposer, en chantant en habits de ville, sans apprêt funambulesque, des œuvres vraiment du temps et artistiques qui n'étaient pas de la camelote et avec un accent de sincérité tel que les plus incroyants, les plus insensibles en étaient frappées, *aucune réclamation ou plaisanterie n'ayant été formulée par les auditeurs au cours de ces six mois de campagne*. Outre la propagande réelle, ce fait-là seul mérite qu'on soit reconnaissant aux Chanteurs de leur persévérance (depuis longtemps ils chantaient à leurs risques et périls) et de leur désintéressement, car leurs émoluments étaient infimes. Nous savons du reste que la dernière heure a été *tuée* gaiment. Espérons que les esprits chagrins qui pourraient encore nicher dans les poutres du petit clocher ne diront pas comme l'horloge d'Urrugne, *vulnerant omnes, ultima necat*. Aucune des *Petites Heures de Saint-Gervais* ne *blessa* personne, beaucoup convertirent même ceux qui, par intérêt pour l'œuvre les condamnaient, et quant à la dernière elle ne *tua* que la courte institution qui vient de s'éteindre comme toute l'Exposition, pour entrer à jamais dans le monde du souvenir.

## LES CONCERTS MENSUELS DE LA SCHOLA

La série des concerts que compte donner chaque mois la *Schola* vient de commencer et sa jolie salle s'est remplie chaque fois d'un public attentif et très accueillant aux artistes qui lui ont demandé son suffrage.

Trois concerts ont eu lieu, le premier donné le 7 novembre comportait un Récital de piano de M. Würmser, pianiste de grand mérite, qui vient de remporter en Allemagne un succès considérable. Il nous donna l'opus 101 de Beethoven avec une grande autorité, deux pièces charmantes de G. Fauré et Em. Chabrier et en fin de concert la Symphonie sur un thème montagnard de M. Vincent d'Indy, la si savoureuse œuvre de l'auteur de *Fervaal* où le pittoresque s'allie au sentiment le plus intime de la nature. Le second piano à quatre mains remplaçant l'orchestre était tenu par l'auteur, assisté de M. Octave Maus, le distingué avocat de Bruxelles, directeur de l'*Art moderne* et ami de notre œuvre. Comme intermède vocal, Mlle Joly de La Mare nous interpréta en perfection, comme toujours, un choix très heureux de mélodies de Fauré et de Schumann.

Le second concert, donné le 14, comportait l'audition par le *Trio Chaigneau* du trio en *si bémol* de Schubert et de celui de Saint-Saëns, œuvre de grâce et d'esprit, toute française d'allure. On sait que le *Trio Chaigneau* est un groupe de trois jeunes sœurs, à ce point ressemblantes qu'on les confond et dont l'homogénéité artistique est surprenante. Ce n'est pas la grande interprétation des artistes masculins, mais c'est d'une correction, d'un charme, d'une intimité toute féminine qui convenait à merveille à la musique de chambre. C'est très artistique et très particulier à la fois. Deux pièces exquises de Rameau en trio furent également exécutées avec un charme délicat. Nous comptons bien réentendre ces demoiselles, notamment dans les cantates de chambre du XVIIIe siècle, où, assistées d'une chanteuse, elles feront, j'en suis sûr, un tout parfait, très en harmonie avec la musique de ce temps. Une chanteuse de talent, très simple, Mme Marie Mockel. prêtait le concours de sa voix à cette séance. Elle y interpréta deux airs un peu incolores de Haendel et deux mélodies de Beethoven, dont l'une est un chef-d'œuvre, « Apaisement ».

La troisième séance était donnée par les Chanteurs de Saint-Gervais, elle eut lieu le 21 novembre. La salle était comble et l'on fit fête aux chanteurs. Au programme, le magnique motet à deux chœurs de J.-Séb. Bach, *Je reste avec toi pour être sauvé*; deux exquises chansons de Roland de Lassus, qu'ils chantent rarement : *Le Chant des Oiseaux*, des chansons populaires un peu gaillardes et deux alléluias bien différents : celui du *Messie* de Haendel et un alléluia grégorien à la Vierge. On étonnera bien des gens en disant que le grégorien eut les honneurs du *bis* (les Chanteurs donnèrent celui de Pâques). Quant aux soli, ils étaient fort bien tenus par Mlle Jane Ediat, des Chanteurs de Saint-Gervais, et M. A. Gébelin, de la *Schola*, qui chanta fort bien en particulier l'admirable air d'Hippolyte et Aricie, du *Thésée* de Rameau.

Ainsi se termina la première série des concerts mensuels donnés par la *Schola*. Nous pensons que, comme il convient, ils constitueront dans le quartier des Ecoles un foyer artistique appelé à être très suivi. Ils sont en outre un champ d'étude tout à fait fécond pour nos nombreux élèves. Les jeunes gens qui fréquentent notre maison de famille à ce point de vue sont vraiment privilégiés. Enfermés la journée entière dans l'ambiance même de l'Ecole, le soir au lieu de se dissiper au dehors, ils trouvent dans l'Ecole même, presque sur leur palier, des récréations d'un ordre aussi élevé, et ce sans bourse délier, avec le seul souci de s'instruire et de se meubler l'esprit de belles œuvres. Avec le temps, ces concerts se multiplieront; sinon chaque soir, peut-être trois fois par semaine au moins se succéderont de tels régals.

D'ores et déjà sont annoncées pour décembre trois séances de cantates de J.-S. Bach, avec orchestre et deux séances de musique de chambre par le *quatuor Parent*, ce remarquable groupe d'artistes dont on a vanté si souvent la valeur. Il y aura en outre, à partir du 18 janvier et tous les quinze jours, l'audition des dix-sept Quatuors de Beethoven par le *quatuor Parent*. Nous comptons sur un succès. Bonne chance aux concerts de la *Schola*.

## DÉPARTEMENTS

**BÉZIERS.** — Nous apprenons avec plaisir la nomination de M. Eugène Donnadieu à la place de maître de chapelle de l'église Sainte-Madeleine. Ce sympathique artiste, désireux de propager les principes de la *Schola*, va mettre à l'étude, en même temps que les faux-bourdons des maîtres anciens, divers motets de l'école palestrinienne.

G. de Boisjoslin.



## ŒUVRE DES CONGRÈS NATIONAUX CATHOLIQUES

# CONCOURS POUR UN CHANT NATIONAL CATHOLIQUE

Nous recevons la prière d'insérer la note suivante que nous nous empressons de publier, dans l'espoir que le présent concours tentera beaucoup de nos compositeurs ordinaires. Outre l'intérêt pécuniaire réel qui s'attache aux œuvres primées, il y a peut-être là pour les concurrents une occasion de créer une mélodie artistique vraiment populaire, conçue dans un rythme libre et cadencé selon les principes du discours musical que préconise la *Schola* et auquel se sont essayés déjà plusieurs compositeurs.

« On se souvient qu'il y a dix-huit mois, un généreux donateur avait ouvert un concours pour la composition d'un chant patriotique catholique. Ainsi qu'il en advient trop souvent en pareille circonstance, le résultat obtenu n'a pas répondu, pour la partie musicale, à l'attente du jury. On doit attribuer sans doute cet insuccès à deux causes principales :

« Il est à craindre d'abord que les conditions à observer pour qu'un chant puisse revêtir à la fois les caractères catholique, patriotique et populaire n'aient pas été suffisamment indiquées. Il est à craindre plus encore que la publicité, qui a été considérable en ce qui concerne la presse quotidienne, n'ait pas été suffisante quant à la presse musicale. et qu'en conséquence, plusieurs compositeurs distingués n'aient pu concourir, faute d'avoir connu le concours.

« Les membres du jury, après un sérieux examen, ont décidé qu'il n'y avait pas lieu de décerner de prix. Ils se sont bornés à accorder trois mentions aux œuvres qui leur ont paru se rapprocher davantage du but à atteindre, sans toutefois répondre exactement aux désirs du donateur du prix et du jury institué.

« La plupart des œuvres envoyées veulent à tout prix être populaires et accessibles à tous. Elles n'ont pas craint de chercher, dans les rythmes un peu vulgaires du pas redoublé ou du cantique banal, une facilité qui peut être acquise sans recourir à de tels moyens. Les chefs-d'œuvre des maîtres sont remplis de phrases simples d'une grande envolée, très faciles à retenir, et présentant néanmoins une grandeur d'inspiration et une distinction mélodique qui les mettent hors de pair. Ne citerions-nous comme exemple que la magnifique idée du final de la Symphonie avec chœurs de Beethoven ou, pour nous maintenir dans des hauteurs moins inaccessibles, le *Chant du Départ* de Méhul, si simple et si enthousiaste.

« Nous croyons donc que ce n'est pas la recherche des rythmes ou des harmonies que l'on doit atteindre, mais bien *la mélodie se suffisant à elle-même* qu'il s'agit de créer, simple, bien venue, mais nullement calquée sur des patrons connus (la *Marseillaise* déguisée abondait dans l'envoi), avec le seul souci de reproduire des cadences et des accompagnements vulgaires.

« Le jury a, en conséquence, décidé qu'un second appel serait fait à tous les compositeurs français. Le nouveau concours sera clos le 31 décembre prochain.

« Nous rappelons que le premier prix est de 500 francs ; mais ce prix ne sera délivré que lorsque l'auteur aura orchestré pour fanfares la composition et qu'il l'aura mise en partition pour chœur à trois ou quatre voix.

« Le deuxième prix sera de 300 francs ; le troisième, de 250 ; le quatrième, de 200, et le cinquième, de 100.

« La musique de cette poésie devra être cadencée de manière à pouvoir guider une marche. La mélodie sera suffisamment nette pour qu'elle puisse être orchestrée pour fanfares et jouée sans le concours des paroles, ainsi qu'on le fait pour tous les autres chants nationaux.

« Les manuscrits devront porter une devise. Cette devise devra être reproduite sur une enveloppe à part dans laquelle l'auteur mettra son nom et son adresse. Le tout sera envoyé à M. Hyacinthe Le Franc, 28, rue Madame, à Paris.

« Les compositions non classées seront brûlées. Les compositions primées deviendront la propriété du comité. »

## CHANT PATRIOTIQUE CATHOLIQUE

Le jury composé pour l'attribution du prix de poésie au chant patriotique catholique a fixé son choix sur la pièce suivante du R. P. Delaporte.

REFRAIN

Debout! Chrétiens, fils de la France.
Chantons tous d'un seul cœur, en tout temps, en tout lieu,
Aux jours de deuil ou d'espérance,
Dans le triomphe et la souffrance :
« Vive la France! et gloire à Dieu! »

I

*Réveillons-nous!* Sachons agir et vivre;
En haut les cœurs! Serrons les rangs!
Le Christ chérit toujours les Francs;
Debout! pour l'acclamer; en avant! pour le suivre.
Comme autrefois nos aïeux immortels,
Formons au Christ son avant-garde;
Qu'il règne encor sur nous et qu'il nous garde
Nos droits, nos foyers, nos autels.

II

*Souvenons-nous!* Songeons à notre histoire,
A nos grands jours, aux fiers desseins
De nos héros et de nos saints;
O France! ils bataillaient : Dieu donnait la victoire;
L'éclair au front, ta noble épée en main,
Marche comme eux dans la lumière,
Portant l'honneur aux plis de ta bannière,
Comme eux, France, va ton chemin.

III

*Unissons-nous!* Prions, veillons ensemble;
Joignons nos vœux et nos efforts :
Soyons unis, nous serons forts;
Un seul drapeau nous guide, un seul but nous rassemble.
Sous ce drapeau, le mot d'ordre est : « Je crois! »
Pour notre foi, quand l'appel sonne,
Au rendez-vous qu'il ne manque personne,
Soldats du Christ et de la Croix.

IV

*Défendons-nous!* Pour nos saintes doctrines,
Sachons combattre, oser, souffrir;
Si Dieu le veut, sachons offrir
Pour son nom, pour sa loi, le sang de nos poitrines.
Le ciel là-haut, et la France ici-bas,
Dieu nous a fait ces deux patries;
Leur voix nous dit : Sois vaillant, toi qui pries;
Et sois vainqueur, toi qui combats!

V

*Préparons-nous!* La lutte est toujours proche;
A Dieu de vaincre; à nous de voir
Nos droits sacrés, notre devoir;
Soyons chrétiens sans peur et Français sans reproche,
Nous qui croyons et plions les genoux,
Notre œuvre est : Vie et Délivrance!
Debout, Français, pour l'Église et la France!
Chrétiens, l'avenir est à nous.

---

*Le Gérant :* ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 11-00.

Sixième Année — Nº 12 — Décembre 1900

# LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

**Schola Cantorum**

| ABONNEMENTS | BUREAUX | ABONNEMENTS |
|---|---|---|
| *(Bulletin et encartage de musique)* | 269, rue Saint-Jacques | *(Bulletin et encartage de musique)* |
| France et Colonies. . . . **10 fr.** | PARIS | Etranger (Union postale). **11 fr.** |


SOMMAIRE



## LA MAISON DE LA SCHOLA

Mesdames, Messieurs,



Au mois de juin 1894, mon ami Charles Bordes me convoqua à une réunion qui devait être tenue à l'église Saint-Gervais, pour la fondation d'une école de musique religieuse. Auditeur passionné des admirables offices palestriniens de Saint-Gervais, et connaissant de longue date le zèle et le dévouement de Charles Bordes, je me rendis à la convocation, bien persuadé que la présence d'un amateur très peu éclairé ne serait d'aucune utilité pratique aux musiciens qui me faisaient l'amitié de m'inviter, mais très curieux de savoir quelle nouvelle entreprise méditait l'infatigable directeur des Chanteurs de Saint-Gervais.

Je vois encore la jolie salle ogivale de la maîtrise tout encombrée de partitions poudreuses, où se tinrent ces premières assemblées, sous la présidence du vénérable abbé de Bussy, Curé de la paroisse. Il y avait autour de lui M. Vincent d'Indy, M. Alexandre Guilmant, des ecclésiastiques, M. l'abbé Noyer, vicaire de Saint-Gervais, M. l'abbé Perruchot, alors maître de chapelle

de l'église des Blancs-Manteaux, M. l'abbé Batiffol qui, depuis, est devenu Recteur de l'Institut Catholique de Toulouse, puis des laïques comme Pierre Lalo, Paul Poujaud et moi... qui sommes restés les amis, les vieux amis de la *Schola*. En tout, nous étions une quinzaine.

Les heures que nous passâmes alors à causer de l'œuvre projetée sont restées un des plus charmants et des plus précieux souvenirs de ma vie. Je n'étais là qu'un simple auditeur. Vous pensez bien que quand je voyais des musiciens comme MM. Bordes, d'Indy et Guilmant d'accord sur l'urgente nécessité de retourner à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant, de remettre en honneur la musique palestrinienne, de créer une musique moderne respectueuse des textes et des lois de la liturgie, et enfin d'améliorer le répertoire des organistes, je ne pouvais, moi profane, que dire *Amen* à toutes leurs conclusions. Je le faisais avec d'autant plus d'enthousiasme que, bien que profane, je sentais depuis longtemps qu'on faisait dans nos églises, la plus exécrable et la plus inconvenante des musiques. J'approuvai donc de toutes mes forces leur projet de restaurer la musique d'église, je trouvai excellent le plan de leur école, je jugeai admirable le nom de *Schola Cantorum* qu'ils proposaient de lui donner, je trouvai tout admirable, et je quittai la salle de la maîtrise de Saint-Gervais convaincu que quelque chose de bien plus admirable encore allait sortir de ces catacombes. Car je savais que M. Guilmant est le plus grand des organistes français, que M. d'Indy est un magnifique musicien et que M. Charles Bordes, c'est le talent, c'est la vie, c'est la jeunesse, c'est le goût, c'est l'abnégation de soi-même, et c'est le succès, toujours le succès.

Depuis lors, très vain — je le confesse — d'avoir collaboré, par ma seule présence, à la fondation de la *Schola*, j'ai suivi passionnément les progrès de l'entreprise. Je me suis instruit chez vous, autant que me le permettaient les terribles lacunes de mon éducation musicale. J'ai compris ce que voulaient dire ces mots : retour à la tradition grégorienne, en vous entendant chanter le vieux plain-chant de la liturgie catholique. Je vous ai suivis à Solesmes. Je me suis réjoui du succès chaque jour grandissant de votre œuvre. Et j'ai admiré de tout mon cœur la foi, l'enthousiasme et l'inépuisable bonté de vos maîtres.

Cette foi, cet enthousiasme et cette bonté ont tout naturellement accompli des miracles. La fondation de la *Schola* avait été le premier de tous : des artistes se mettant d'accord pour un apostolat, sans souci de leurs intérêts, sans souci de leur vanité, pour la seule joie et la seule gloire de répandre une idée, dans notre société moderne c'est là un phénomène inconcevable. Le second miracle fut que l'œuvre dura : un instant d'enthousiasme commun peut rapprocher et grouper des hommes ; mais que cette union persiste sans un froissement, sans un dissentiment, comme il faut alors que l'idée qui a lié le faisceau des bonnes volontés soit juste et vraie ! Troisième miracle : l'œuvre prospéra, se développa. Celui-là est peut-être moins surprenant, car il renverse tout simplement l'ordre économique et non plus l'ordre moral. Sans appui, presque sans ressources, on a ouvert une école d'apprentis chanteurs, des classes de composition, des ateliers de gravure, et dans cette extraordinaire bicoque de la rue Stanislas, M. Charles Bordes

parvint à loger son école, ses classes, ses ateliers. On y voyait encore un orgue, des pianos, des dortoirs, des réfectoires et un magasin de musique. L'orgue ronflait, les pianos s'exaspéraient, les violons grinçaient, les enfants vocalisaient. Tout de même, on étouffait dans ce capharnaüm...

Alors ce fut le quatrième miracle, et il ne sera pas le dernier. La *Schola* s'est installée dans une belle demeure du XVIIe siècle. Elle a accru le nombre de ses œuvres. Elle a élargi son programme et multiplié ses classes. Ce que doit être cette école moderne de musique, M. Vincent d'Indy vous l'a dit hier avec cette clarté et cette concision qui sont les deux grandes vertus de son esprit, comme elles sont deux des plus grandes beautés de sa musique.

Moi, je ne suis ici, comme je vous l'ai dit, qu'un ami, mais un ami très dévoué, de la maison. Aussi est-ce de la maison de la nouvelle *Schola* que je veux vous entretenir.

* * *

Il faut toujours connaître l'histoire des lieux que l'on habite. Il faut interroger les vieilles murailles. Il faut savoir qui a vécu là où nous vivons. Nous ne devons nous désintéresser ni de la ville, ni du quartier, ni du logis où nous sommes : à les étudier et à les scruter, nous sentirons s'établir un lien mystérieux entre nous et ceux qui nous ont précédés.

Il ne faut être nulle part des déracinés. Vous venez des diverses provinces de la France. Vous avez chacun une ville ou un village qui est proprement votre chez-vous; vous y avez passé votre enfance; vous aimez les maisons, les églises et les arbres de votre pays; vous savez leur histoire presque sans l'avoir apprise. Il y a là une tradition que vous avez le devoir de conserver : elle fait partie de votre individualité. Respectez-la, car c'est votre force, c'est votre originalité.

Les nécessités de l'existence vous ont transplantés à Paris. Si vous voulez que Paris ne soit pas pour vous un lieu d'exil où vous désapprendrez l'amour du pays natal, sans d'ailleurs pouvoir vous accrocher à aucun autre souvenir, il faut que vous poussiez ici de nouvelles racines. Vous entendrez dire que c'est tenter l'impossible, que Paris est un lieu de combat où, dans le tumulte de la plus épouvantable mêlée, personne ne peut écouter la voix des morts. N'en croyez rien. Paris est une ville très vieille où, pour qui sait les chercher et les découvrir, tous les vestiges des siècles écoulés n'ont point disparu. Il y a à Paris de très anciennes maisons et de très anciens quartiers encore tout saturés d'histoire, où la rêverie est facile et salutaire. Vous êtes ici logés à merveille pour en faire l'expérience. Prenez donc l'habitude de vous soucier du passé des choses. Lorsqu'un jour vous retournerez dans votre province natale, vous serez amenés tout naturellement à poursuivre les mêmes recherches, à vous livrer à de semblables méditations, et vous serez alors surpris de la clarté avec laquelle vous prendrez conscience des traditions particulières de la province d'où vous êtes sortis. Et cette conscience, si utile à tout homme, est indispensable à un artiste. C'est grâce à elle qu'il peut atteindre son but sans se laisser prendre à la glu de l'imitation, sans gâcher son talent en des tentatives qui répugnent à l'instinct sûr et mystérieux qu'il tient de l'hérédité.

Puis, en vous intéressant ainsi aux choses d'autrefois, vous augmenterez votre culture générale, et je ne parle pas seulement ici de cette haute culture musicale que réclamait hier M. Vincent d'Indy et sans laquelle vous ne serez jamais que de méprisables virtuoses et non de vrais musiciens. Mais je souhaite que vous vous intéressiez à toute histoire et à toute beauté. Vous avez besoin d'une culture générale.

Je sais que tel n'est point l'avis d'un grand nombre d'artistes : « A quoi bon, disent-ils, s'encombrer de notions et d'idées étrangères à l'art que nous pratiquons ? Nous nous devons tout entiers à notre tâche, et elle est assez lourde, assez compliquée pour que nous ne perdions pas notre temps à battre les buissons. Nous sommes des musiciens, soyons donc de purs musiciens. Les théories esthétiques n'ont jamais donné de talent à personne. Les livres des poètes sont pernicieux, ils entraînent les musiciens à écrire de la musique littéraire ; c'est, en général, de la mauvaise musique. Si nous nous éprenons de la peinture, nous donnons dans la musique pittoresque, laquelle est pire encore. Le seul avantage de cette culture générale que vous nous souhaitez sera que, si nos symphonies rebutent les directeurs de concerts et si nos opéras sont sifflés, nous serons en état de devenir des critiques et d'éreinter nos confrères plus heureux dans les revues et les journaux, en bon français et par toutes sortes de considérations tirées de l'histoire de la musique. D'ailleurs, le génie est primesautier, c'est un don ; quelques bonnes leçons de fugue et d'harmonie hâteront son éclosion. Mais il n'a nul besoin, pour produire des chefs-d'œuvre, d'avoir jamais ouvert Shakespeare ou Racine, regardé un Rembrandt ou distingué un arc roman d'une ogive gothique. »

Mon Dieu ! tout cela pouvait être vrai dans un temps et dans un milieu où, d'une part, l'artiste était orienté, gardé, soutenu par le goût public, et où, d'autre part, des conventions très strictes régissaient les diverses formes d'art. Et encore ne suis-je pas bien certain de ne point dire une sottise en faisant cette concession. Mais en France, en 1900, alors que, sauf dans un tout petit groupe d'amateurs, sévit l'amour de la musique la plus basse et la plus vulgaire, alors que, sous prétexte de liberté artistique, on permet au musicien de confondre tous les genres et de s'affranchir de toutes les conventions, même de celles qui tiennent à l'essence même de la musique, qui défendra le musicien contre les écarts les plus saugrenus de sa fantaisie, si lui-même ne s'est pas formé le goût ? Et pour se former le goût, il ne lui suffira pas de suivre des cours de fugue et d'harmonie !

Je n'ignore pas que ce mot de goût provoque la raillerie des derniers romantiques. Est-ce que le génie a du goût ? Est-ce que l'éternelle accusation portée contre les hommes de génie par les gens de goût n'a pas été précisément qu'ils manquent de goût ? — D'accord. Le génie peut manquer de goût ; il en a le droit ; il en use et parfois il en abuse. Seulement, quand on n'a point de génie — et c'est un accident qui arrive à un certain nombre d'artistes, d'ailleurs fort estimables, — on a le strict devoir de posséder du goût. Si la *Schola* produit, par hasard, un homme de génie, celui-là pourra n'avoir pas de goût. Mais la même licence est refusée à tous les autres. Maintenant prenez votre parti.

Tous ceux d'entre vous qui redoutent de ne pas être l'homme du Destin,

feront donc bien d'ouvrir Shakespeare et Racine, de contempler quelquefois des Rembrandt et de savoir distinguer un arc roman d'une ogive gothique. Pour les défendre contre les périls de la musique littéraire ou de la musique pittoresque, il restera l'enseignement de leurs professeurs. Du reste, que la musique soit littéraire ou pittoresque, cela importe assez peu, si c'est de la bonne musique.

Comment l'artiste recevra-t-il cette culture générale? Ici, je l'avoue, je redoute les excès de lecture. Les livres, à la longue, engourdissent l'imagination. Le spectacle des choses est bien plus suggestif, bien plus excitant; il provoque d'une façon plus rapide et plus ardente à la réflexion. Regardez, interrogez, comparez, méditez. Rien ne vaut une flânerie par les rues, les jardins et les musées de Paris. C'est là que, sans vous en douter, vous enrichirez votre mémoire, vous saisirez, comme par lambeaux, l'histoire des mœurs et l'histoire des arts, vous comparerez les époques et les styles, vous serez provoqué par la vue d'une façade ou par l'éveil d'un souvenir à de courtes lectures et, presque à votre insu, votre esprit s'affinera, votre imagination se développera et votre goût se formera.

*
* *

Voulez-vous que nous fassions ensemble l'essai d'une de ces promenades? Commençons par la maison de la *Schola* et ses alentours.

D'abord, la maison de la *Schola*.

Nous sommes ici dans l'ancien monastère des Bénédictins anglais.

Après le schisme d'où sortit l'Eglise anglicane, les Bénédictins anglais se réfugièrent en France. Durant toute la première moitié du XVII[e] siècle, ils occupèrent diverses maisons dans le faubourg Saint-Jacques et dans le faubourg Saint-Germain. En 1640, ils achetèrent rue Saint-Jacques une maison qui appartenait aux Feuillantines. Puis, ayant reçu de Louis XIV le droit de posséder les bénéfices de leur Ordre dans tout le royaume, ils élevèrent en 1674 des bâtiments nouveaux et une chapelle. La première pierre de ces constructions fut posée le *24 mai 1674* par Marie-Louise d'Orléans, qui, ensuite, épousa Charles II, roi d'Espagne. La chapelle, achevée en 1677, fut bénite sous le nom de saint Edmond, roi d'Angleterre. Elle fut restaurée dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, et si vous voulez connaître quel était alors son aspect, ouvrez le *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, par Thiéry (1787) : « Sur le maître-autel orné de colonnes corinthiennes est un tableau représentant saint Edmond, roi d'Angleterre et martyr. Sur une des petites chapelles est une Vierge, peinte par Louise de Bavière, abbesse de Maubuisson, petite-fille de Jacques I[er], roi d'Angleterre. »

On raconte que le corps de Jacques II, mort à Saint-Germain-en-Laye le 6 septembre 1701, fut déposé dans cette église, de même que celui de Louise-Marie Stuart, sa fille, morte en 1712.

A l'époque de la Révolution, vingt religieux composaient tout le monastère. Deux prêtres seuls déclarèrent leur intention de l'abandonner. La maison de la rue Saint-Jacques fut restituée aux évêques catholiques de la nation

anglaise par arrêté des consuls du 3 messidor an XI. Depuis ce temps, elle est restée leur propriété. Mais, bien de mainmorte étranger, elle est placée sous le contrôle de l'État français. Si bien que la *Schola* est locataire des évêques anglais autorisés par M. le Ministre de l'instruction publique. Ajoutez à cela que les évêques anglais ont confié la gérance de leur immeuble au séminaire de Saint-Sulpice !

Loué, depuis cent ans, à divers établissements d'éducation ecclésiastique ou religieuse, l'immeuble des Bénédictins anglais a subi quelques transformations qui ont un peu altéré sa physionomie. Mais il possède encore au rez-de-chaussée ce merveilleux salon Louis XIV dont les boiseries sculptées sont d'une grande beauté, cadre vraiment incomparable pour des exécutions de musique de chambre. Le mouvement de l'escalier a la grâce majestueuse particulière aux créations de la fin du XVII[e] siècle ; la rampe est d'un dessin sobre et élégant. Quant à la chapelle, elle a été mutilée, partagée en plusieurs étages afin de bâtir des dortoirs et des classes pour les écoliers qui, depuis un siècle, ont peuplé la maison. Une partie de cette chapelle servira désormais de salle de concert.

Près la chapelle de la *Schola* se trouve un charmant oratoire et une petite sacristie garnie de fines boiseries ; l'une d'elles porte un médaillon, c'est un personnage royal à la physionomie anglaise, probablement saint Edmond, à qui l'église était dédiée.

Ce qui subsiste des constructions et du décor suffit à donner au logis de la *Schola* ce je ne sais quoi d'imposant et d'harmonieux qui est le propre des grands hôtels du XVII[e] siècle. Et il n'est pas indifférent que des artistes — même des musiciens — aient une demeure qui soit vraiment belle, d'une beauté calme et un peu ancienne.

Enfin, considérez dans la cour la merveilleuse façade de la maison. Goûtez-en la pure harmonie, regardez sa décoration sobre et charmante ; admirez la forme et la disposition des ouvertures, arrondies au rez-de-chaussée et au premier étage, rectangulaires au second, et admirez aussi les charmantes mansardes de pierre. Observez l'exacte proportion de toutes les parties. Et maintenant, vous, musiciens, faites passer dans les développements d'une sonate ou d'une symphonie, l'équilibre et la mesure que les architectes du XVII[e] siècle savaient mettre dans le dessin d'une façade... C'est là une de ces leçons de goût dont je vous parlais il y a un instant en vous donnant quelques conseils qui vous ont peut-être semblé un peu vagues, mais qui maintenant vous paraîtront plus précis, étant illustrés d'un exemple que je prends dans la cour même de votre École.

Dans cette cour on distingue sur la muraille, à moitié effacés, les vestiges d'un cadran solaire, sous lequel cette devise : *Transeunt nec pereunt*, est de bon augure pour les locataires de l'épiscopat anglais.

*
* *

Pour bien comprendre le caractère particulier de l'ancien couvent où vous êtes logés, il n'est pas inutile de savoir quel est au juste le vieux quartier de Paris où s'élève votre maison.

Au XVIe siècle, l'enceinte de Philippe-Auguste était encore debout : elle se trouvait à l'endroit où aujourd'hui la rue Saint-Jacques est coupée par la rue des Fossés-Saint-Jacques. Une fois la porte passée, on se trouvait en pleine campagne. Dans les champs qui s'étendaient de ce côté au delà des murailles de Paris, il n'y avait alors que deux établissements religieux : le prieuré de Notre-Dame des Champs et la commanderie de Saint-Jacques du Haut-Pas.

Le prieuré bénédictin de Notre-Dame des Champs avait été établi au XIe siècle pour la garde de l'oratoire de Notre-Dame des Champs. C'était une antique chapelle. Selon une très ancienne tradition, elle avait été élevée par saint Denis lui-même. En tout cas, il est probable que les carrières, très nombreuses à cette place, servirent de refuge aux premiers chrétiens lors des persécutions. La vieille église romane, bâtie au-dessus de la crypte primitive, était un lieu de pèlerinage très célèbre. Elle existe toujours, invisible au milieu des constructions qui l'environnent, à deux cents mètres d'ici. Depuis près de trois siècles elle est devenue la chapelle du couvent du Carmel, dont je vous parlerai tout à l'heure.

La commanderie de Saint-Jacques du Haut-Pas était établie sur l'emplacement où se trouve aujourd'hui l'institution des Sourds-Muets. Les Frères Hospitaliers de Saint-Jacques du Haut-Pas, originaires du diocèse de Lucques, en Italie, étaient venus fonder un hôpital en cet endroit à la fin du XIVe siècle. C'était un Ordre à la fois militaire et religieux, mais sa principale fonction était d'exercer l'hospitalité, de servir les pauvres, de soigner les infirmes et les malades et d'ensevelir les morts. Comme ce monastère a donné son nom à l'église paroissiale qui fut plus tard bâtie en ce quartier, il n'est pas indifférent de savoir ce que peut signifier cette appellation étrange de Saint-Jacques du Haut-Pas. En voici l'explication. Le berceau de l'Ordre italien était dans un village voisin de Lucques et nommé *Alto Pascio*, placé sur la route que suivaient les voyageurs qui se dirigeaient vers Florence ou vers Rome : or, il y avait là un marais dont la traversée était malaisée surtout à l'époque de la crue des eaux... D'où *Alto Pascio*, en français Haut-Pas. Ainsi s'explique l'origine de ce vocable étrange[1].

Ce fut durant la première moitié du XVIIe siècle que se peupla soudain le faubourg Saint-Jacques et qu'on y éleva un très grand nombre de couvents. Alors, après la grande pacification religieuse du règne d'Henri IV, on réformait partout les Ordres anciens et on en fondait de nouveaux. Bérulle instituait l'Oratoire, César de Bus la Doctrine chrétienne. L'Ordre de Saint-Benoît se réformait. Les Bénédictins de Saint-Maur préludaient à leurs grands travaux. Madame Acarie instituait le Carmel français. Richelieu fondait des séminaires.

Le faubourg Saint-Jacques fut, pour ainsi dire, envahi par ces communautés religieuses. Il y avait là de grands parcs et de grands jardins éloignés du tumulte de Paris et l'air passait pour y être particulièrement salubre. C'est Bossuet qui nous le dit. Dans l'oraison funèbre du R. Père Bourgoing, parlant du séminaire de Saint-Magloire — qui remplaça le monastère des Hospitaliers de Saint-Jacques — il s'écrie : « Allez à cette maison où reposent les os du grand saint Magloire ; là, *dans l'air le plus pur et le plus sain de la ville,*

1. L'abbé Grente, *Une paroisse de Paris sous l'ancien régime, Saint-Jacques du Haut-Pas.*

un nombre infini d'ecclésiastiques respire un air encore plus pur de la discipline cléricale ; ils se répandent dans les diocèses et portent partout l'esprit de l'Eglise... »

Faire l'histoire du quartier où nous sommes, ce serait faire l'histoire de toute la vie chrétienne du XVIIe siècle. Car, ne l'oubliez pas — au delà de la rue de la Bourbe — cette rue est aujourd'hui remplacée par le boulevard de Port-Royal) — s'élevait le monastère de Port-Royal. Nous sommes donc ici en plein Paris janséniste... Mais tenons-nous-en, pour aujourd'hui, aux voisins de la *Schola*.

*
* *

Vous entrez dans la rue Saint-Jacques par la rue Gay-Lussac. Retournez-vous un instant : vous apercevez un portail Louis XVI. C'est l'entrée de l'ancien couvent de la Visitation-Sainte-Marie, occupé depuis le commencement de ce siècle par les Dames de Saint-Michel. Petite-fille de la fondatrice de la Visitation, sainte Jeanne de Chantal, Mme de Sévigné aimait à venir dans le monastère du faubourg Saint-Jacques ; c'était là qu'elle avait fait élever sa fille, Mme de Grignan, et c'était là, lorsqu'elle se séparait de Mme de Grignan, qu'elle aimait à venir cacher son chagrin maternel. Une de ses lettres les plus souvent citées a été écrite à la Visitation. Elle est ainsi datée :

« A Sainte-Marie du faubourg, vendredi 29 janvier, jour de saint François de Sales, et jour que vous fûtes mariée. Voilà ma première radoterie; c'est que je fais des bouts de l'an de tout. »

Et elle commence ainsi :

« Me voici dans un lieu, ma bonne, qui est le lieu du monde où j'ai pleuré le jour de votre départ le plus abondamment et le plus amèrement; la pensée m'en fait tressaillir. Il y a une bonne heure que je me promène toute seule dans le jardin; toutes nos Sœurs sont à vêpres, embarrassées d'une méchante musique ; et moi, j'ai l'esprit de m'en dispenser. Ma bonne, je n'en puis plus; votre souvenir me tue en mille occasions; j'ai pensé mourir dans ce jardin où je vous ai vue mille fois... »

Mais nous ne pouvons nous attarder à écouter Mme de Sévigné parler de sa tendresse pour Mme de Grignan. Poursuivons notre promenade.

*
* *

En entrant dans la rue Saint-Jacques, nous trouvons à notre droite l'église; elle a été lentement construite au XVIIe siècle. Son architecture n'est point belle. Elle est pauvre en souvenirs et pauvre en œuvres d'art. N'oublions pas cependant que, du haut de son disgracieux clocher, en 1653, Blaise Pascal renouvela ses expériences sur la pesanteur de l'air.

Traversons la rue de l'Abbé-de-l'Epée : voici l'institution des Sourds-Muets. Les bâtiments actuels datent de ce siècle. Mais dans la cour s'élève un orme gigantesque et vénérable qui a son histoire.

Un sylviculteur renommé l'a appelé « le plus bel arbre de France et peut-être de l'Europe ». Pour le moment, il est fort ébranché. Il y a un an, comme

il paraissait malade, des savants appelés en consultation conseillèrent ce terrible élagage et jurèrent que l'existence du vieil orme n'était point menacée.

Nous savons son âge. Il a trois cent vingt-huit ans. Il date de 1572. Cette année-là, Catherine de Médicis voulut se faire construire un palais et choisit l'emplacement occupé par le couvent des Filles pénitentes. Celles-ci allèrent s'installer dans un monastère qui appartenait aux religieux de Saint-Magloire, rue Saint-Denis, et les religieux de Saint-Magloire remplacèrent les Frères Hospitaliers de Saint-Jacques du Haut-Pas.

Or, les religieux de Saint-Magloire avaient droit de haute et basse justice. Les baillis seigneuriaux rendaient la justice l'hiver sous le porche des églises, l'été sous un orme. Dès qu'ils arrivèrent au faubourg Saint-Jacques, les religieux de Saint-Magloire plantèrent donc un orme dans leur couvent pour qu'à son ombre leur bailli pût y juger les vassaux et y recevoir leurs redevances. C'est ainsi que nous connaissons exactement l'âge de l'orme du faubourg Saint-Jacques[1].

*
* *

Presque en face de la *Schola*, vous voyez une large porte prise entre deux colonnes. Dans l'encadrement de ce portail solennel, un maréchal-ferrant a installé sa forge, et cela fait un admirable tableau. Cette porte était au XVIIe siècle l'entrée du Carmel.

Ce fut par là que, le 21 avril 1674, Louise de La Vallière pénétra chez les Carmélites pour y faire pénitence jusqu'à sa mort. Elle avait trente ans et n'avait jamais été plus belle. La foule entourait le carrosse pour admirer les traits de la pénitente et surprendre l'émoi de son charmant visage. A la cour, lorsqu'on l'avait vue partir, on avait beaucoup pleuré.

Quand elle fut entrée dans le couvent, elle dit à la prieure, la R. Mère Claire du Saint-Sacrement : « Ma Mère, j'ai fait toute ma vie un si mauvais usage de ma volonté ! Mais je veux la remettre entre vos mains pour ne plus la reprendre. » Puis elle pénétra dans l'église, retira la robe d'apparat qu'elle avait revêtue pour se rendre au Carmel et prit l'habit religieux. Le soir, elle-même se coupa les cheveux.

Elle demanda qu'on abrégeât en sa faveur le délai imposé aux postulantes. Sa cellule était pareille à celles de ses sœurs : quatre murs nus, un crucifix, une chaise de paille, un bois de lit en forme de cercueil avec une paillasse de longue paille dure et des draps de serge. Elle mangeait dans une écuelle en terre avec une cuiller de bois. Tout le jour, de cinq heures du matin à onze heures du soir, elle travaillait. Le 2 juin 1674, elle prit l'habit solennellement. Après un an de noviciat, le mardi de la Pentecôte de 1675, Sœur Louise de la Miséricorde reçut le voile en présence de la reine et la cour. Mme de Sévigné, qui assistait à la cérémonie, écrivait : « Elle fit donc cette action, cette belle et courageuse personnne, comme toutes les autres de sa vie, d'une manière noble et charmante. »

Au XVIIe siècle, le Carmel et ses jardins s'étendaient entre la rue d'Enfer

1. Beaurepaire, *Chronique des rues*.

*

(aujourd'hui Denfert-Rochereau) et la rue Saint-Jacques. La rue de la Bourbe (aujourd'hui boulevard de Port-Royal) les séparait de l'abbaye de Port-Royal. Sur cet emplacement on a tracé deux rues nouvelles, la rue Nicole et la rue du Val-de-Grâce. Les Carmélites ont encore leur couvent rue Denfert-Rochereau. Mais il n'occupe qu'une très petite partie des terrains de l'ancien monastère.

L'église des Carmélites avait été reconstruite au-dessus de la crypte de cet ancien oratoire de Notre-Dame des Champs dont je vous ai parlé. Elle subsiste toujours, mais prise dans la clôture du couvent ; nul n'y peut pénétrer. Au XVIIe siècle, elle avait été enrichie d'un grand nombre d'œuvres d'art ; car elle était un lieu de dévotion qu'aimaient les princesses et les grandes dames. Les trésors qu'elle contenait furent dispersés au moment de la Révolution[1]. Quelques-uns, dit-on, ont été ramenés à leur place par les Carmélites du XIXe siècle. D'autres ont échoué dans nos musées, telle cette *Madeleine repentante* de Lebrun qui est maintenant au Louvre et dans les traits de laquelle on a voulu — bien à tort — reconnaître ceux de Mlle de La Vallière.

Le seul débris du Carmel que nous puissions aujourd'hui découvrir, c'est — outre la porte que je vous ai signalée — un petit oratoire qui reste debout au milieu d'un terrain, rue Nicole, 17 *bis*. On y accède par six marches. La porte est surmontée d'un arc sculpté. C'est maintenant une maison d'habitation et par les fenêtres ouvertes vous apercevez une batterie de cuisine.

Cet édicule est souvent appelé l'oratoire de Mlle de La Vallière. Il est vraisemblable que celle-ci dut venir souvent y prier, pendant les trente-six années qu'elle est demeurée dans le monastère. Et ce vestige suffit pour évoquer l'ombre de Sœur Louise de la Miséricorde. Sous son habit de religieuse, elle avait conservé sa mélancolique beauté. Ses yeux, ses admirables yeux n'avaient perdu ni leur grâce ni leur feu, et la Carmélite le savait si bien qu'elle marchait toujours les paupières baissées, en traversant les allées droites du grand jardin monacal pour aller renouveler les fleurs du petit oratoire. Car elle était la « sacristine » du couvent.

*
* *

Au commencement du XVIIe siècle, à la place où s'éleva depuis le Val-de-Grâce, il y avait une maison appelée le Petit-Bourbon. Ce fut là qu'en 1611 M. de Bérulle fonda une des Congrégations les plus illustres et les plus vivaces de toutes les Congrégations françaises, celle de l'Oratoire de France. Six prêtres séculiers vivaient alors en communauté au Petit-Bourbon. La reine-mère s'intéressa à cette communauté naissante. En 1613, celle-ci reçut une bulle du pape Paul V. La chapelle fut ouverte alors au public. On s'y pressait, dit-on, pour écouter la parole des orateurs et j'ai lu qu'on y faisait de l'excellente musique[2]. Quelle musique ? C'est là ce que devrait nous dire Michel Brenet, qui connaît si bien toute l'histoire musicale du XVIIe siècle ; et si cette

1. Un inventaire de ces richesses a été publié par V. Cousin dans *La Jeunesse de Madame de Longueville*.
2. L'abbé Grente, *op. cit.*

musique est vraiment de la belle musique, si l'Oratoire de Paris suivait les traditions de l'Oratoire de Rome, est-ce que M. Charles Bordes, qui a le goût des ingénieuses restitutions, ne pourrait pas nous faire entendre un jour dans l'église du Val-de-Grâce un office oratorien ?

En 1618, les Oratoriens traversèrent la rue Saint-Jacques et allèrent s'installer à Saint-Magloire, dans le monastère des Bénédictins, qui devint dès lors le Séminaire de Saint-Magloire.

Trois ans plus tard, les Bénédictines du Val-de-Grâce établies à Bièvre-le-Châtel s'établirent dans la propriété du Petit-Bourbon, jetèrent bas la maison et construisirent une vaste abbaye. Anne d'Autriche les y aida et ce fut elle qui bâtit la grande église, votre voisine. Elle éleva cet édifice en exécution d'un vœu qu'elle avait fait pour obtenir un fils. Après la mort de Louis XIII, devenue régente, elle fit poser la première pierre de l'église par le jeune roi, en 1645. Interrompue par les troubles de la Fronde, la construction ne fut achevée qu'en 1662 ; elle avait été commencée par Mansard et elle fut continuée par Le Muet.

Ici nous ne sommes plus réduits à découvrir des vestiges et à relever des indices. L'édifice est debout. C'est une des belles œuvres architecturales du XVII[e] siècle. Le dôme, sans avoir la puissance et la simplicité du dôme des Invalides, ne manque ni de force ni de hardiesse. Le péristyle a de l'harmonie. Aujourd'hui notre admiration — elle ne sera jamais trop grande — pour les églises romanes et les églises gothiques nous rend parfois sévères pour les œuvres toutes romaines du XVII[e] siècle. Cependant, l'air grandiose et royal du Val-de-Grâce est une chose unique. Puis il y a entre le Val-de-Grâce et le caractère général du quartier Saint-Jacques un accord merveilleux. On a, ces dernières années, élevé en ces parages bien des bâtisses modernes. Néanmoins l'ensemble du décor conserve sa couleur et son caractère. Regardez attentivement les maisons de la rue Saint-Jacques, il y a encore plus d'une muraille qui date du grand roi.

A l'intérieur de l'église, il est impossible de n'être pas ravi de la beauté de la lumière si habilement répartie du haut en bas de l'édifice, de la magnificence des sculptures qui décorent les murs et la voûte, et de l'harmonieuse disposition du double chœur des religieuses avec ses grilles splendides.

La coupole a été peinte par Mignard. Cette « gloire » — on appelait ainsi ces sortes de fresques représentant le ciel — est aujourd'hui fort endommagée. Elle n'en demeure pas moins très célèbre, parce que Molière l'a chantée dans un poème enthousiaste. Après une visite au Val-de-Grâce, j'ai eu la curiosité de relire les vers de Molière. Ce qu'on découvre de la fresque de Mignard paraît habile et élégant. Mais, tout de même, on pensera que l'amitié a entraîné Molière bien loin, lorsqu'il appelle Raphaël et Michel-Ange « les Mignards de leur siècle ». Ce poème, où il y a, d'ailleurs, quelques passages d'une grande beauté, nous intéresse surtout parce qu'il exprime avec une véhémence extraordinaire le mépris du XVII[e] siècle pour l'art ancien de la France.

Tout, dans la fresque de Mignard, est, selon Molière :

> Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
> Et non du fade goût des ornements gothiques :

Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents,
Quand leur cours inondant presque toute la terre,
Fit à la politesse une mortelle guerre,
Et, de la grande Rome abattant les remparts,
Vint, avec son empire, étouffer les beaux-arts.

Et ailleurs :

Et toi qui fus jadis la maîtresse du monde,
Docte et fameuse école en raretés féconde;
Où les arts déterrés ont, par un digne effort,
Réparé les dégâts des barbares du Nord;
Source des beaux débris des siècles mémorables,
O Rome, qu'à tes soins nous sommes redevables
De nous avoir rendu, façonné de ta main,
Ce grand homme, chez toi devenu tout romain,
Dont le pinceau célèbre, avec magnificence,
De ses riches travaux vient parer notre France,
Et dans un noble lustre y produire à nos yeux
Cette belle peinture inconnue en ces lieux,
La fresque dont la grâce, à l'autre préférée,
Se conserve un éclat d'éternelle durée;
Mais dont la promptitude et les brusques fiertés
Veulent un grand génie à toucher ses beautés !

Ces vers sont admirables, et il semble que Molière, en parlant des « brusques fiertés » de la fresque, ait ainsi traduit l'emportement de son propre génie. Mais nous avons beau connaître l'esthétique du XVII[e] siècle, nous avons toujours un léger mouvement de révolte en relisant ces paroles sacrilèges.

*
* *

Le hasard a d'assez jolies ironies. Le poète qui a été le chef du romantisme français, l'artiste qui a le plus contribué à ramener le goût public vers les œuvres du Moyen-Age, l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, a été élevé à l'ombre de cette église qui semblait à Molière et à ses contemporains exprimer mieux qu'aucun autre monument le triomphe de la beauté classique sur la barbarie gothique.

Le mur qui forme le fond de la cour de la *Schola* séparait jadis cette propriété du couvent des Feuillantines. Ces religieuses avaient là leur église, leur cloître et leur jardin quand la Révolution éclata. L'église disparut, le cloître fut à demi ruiné et le vieux jardin français devint un hallier coupé de prairies. Un nommé Lalande avait alors acquis la propriété des Feuillantines. Il en occupait une partie et louait l'autre.

En 1808, la femme du colonel Hugo cherchait une maison dans le quartier Saint-Jacques, pour se loger, elle et ses trois fils, après de longues pérégrinations à travers la France, la Corse et l'Italie. Dans la pièce magnifique des *Odes et Ballades*, qui s'intitule *Mon enfance*, on se rappelle les beaux vers de Victor Hugo :

Avec nos camps vainqueurs, dans l'Europe asservie,
J'errai, je parcourus la terre avant la vie[1].

Mme Hugo loua donc une partie des Feuillantines. Abel fut mis au collège. Elle garda avec elle Eugène et Victor, qui avaient alors six et huit ans. Ils conservèrent ce logement de 1808 jusqu'à leur départ pour l'Espagne, en 1811, et le reprirent à leur retour de Madrid, en 1812, jusqu'au 31 décembre 1813.

Le jardin des Feuillantines laissa un souvenir charmant et profond dans l'imagination du poète. Dans son autobiographie : *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, il a fait le récit des jeux auxquels il se livrait avec son frère Eugène, dans ce grand parc inculte, qu'ils peuplaient de chimères et de féeries enfantines. Il a, dans *Les Rayons et les Ombres*, fait un tableau incomparable de ces années de joie et de liberté. Il a conté comment son enfance n'eut que trois maîtres :

J'eus dans ma blonde enfance, hélas! trop éphémère,
Trois maîtres : un jardin, un vieux prêtre et ma mère.
Le jardin était grand, profond, mystérieux,
Fermé par de hauts murs aux regards curieux,
Semé de fleurs s'ouvrant ainsi que des paupières,
Et d'insectes vermeils qui couraient sur les pierres.
Plein de bourdonnements et de confuses voix,
Au milieu presque un champ, dans le fond presque un bois.
Le prêtre, tout nourri de Tacite et d'Homère,
Etait un doux vieillard. Ma mère était ma mère.

Un jour, un homme « chauve et noir » — c'était le proviseur du lycée Napoléon — vint trouver Mme Hugo et lui remontra qu'elle devait mettre ses enfants au collège. Ces paroles jetèrent le trouble dans le cœur de la mère et, rêveuse, ne sachant au juste où était le devoir, elle errait dans le grand jardin.

C'était l'été ; vers l'heure où la lune se lève,
Par un de ces beaux soirs qui ressemblent au jour,
Avec moins de clarté, mais avec plus d'amour,
Dans son parc, où jouaient le rayon et la brise,
Elle errait, toujours triste et toujours indécise,
Questionnant tout bas l'eau, le ciel, la forêt,
Ecoutant au hasard les voix qu'elle entendait.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

La mère écouta les voix du jardin. Victor Hugo continua d'aller apprendre le rudiment chez un vieil instituteur de la rue Saint-Jacques, le père Larivière. Et

Tout le jour, libre, heureux sous le firmament,
Je pus errer à l'aise en ce jardin charmant[2].

Après le voyage en Espagne, une jeune fille, Mlle Adèle Foucher, vint se mêler aux jeux des deux enfants; et là commença l'idylle qui, neuf ans plus tard, devait se terminer par un mariage.

1. Victor Hugo, *Odes et Ballades. Mon enfance.*
2. Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres. Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813.*

En 1813 on prolongea la rue d'Ulm, on expropria le jardin des Feuillantines :

Un jardin verdissait où passe cette rue[1].

Et Mme Hugo déménagea...

Je suis obligé de m'en tenir ici à quelques indications très brèves. Mais vous voyez tout ce que peut évoquer de souvenirs un petit coin de Paris. Et quelle variété prodigieuse! Puisqu'en tournant autour du vieux monastère des Bénédictins anglais, nous avons retrouvé les noms de Pascal, de Bossuet, de Sévigné, de La Vallière, de Molière et de Victor Hugo.

*
* *

Avant de terminer, laissez-moi vous signaler une maison de ce quartier à laquelle vous — élèves de la *Schola* — vous avez le devoir de faire un pèlerinage. Elle porte le numéro 95 du boulevard Saint-Michel. Passant la grille qui est devant la façade, vous suivez une allée qui longe un immeuble d'aspect assez banal et vous aboutissez à une cour. C'est là, au rez-de-chaussée, qu'a vécu et qu'est mort César Franck.

Depuis 1891, les lieux ont un peu changé de physionomie. Autrefois, on descendait de ce rez-de-chaussée dans un petit jardin fleuri, un vrai jardin de curé. Le maître aimait ce coin presque agreste, perdu au milieu des jardins voisins qui sont les restes du parc des Feuillants. Maintenant, le petit jardin de curé a disparu. Un grand immeuble a été bâti juste en face des fenêtres de l'appartement de Franck.

N'importe! l'endroit est pour vous particulièrement vénérable. Car la *Schola* est, pour ainsi dire, l'œuvre posthume de César Franck. C'est son esprit, toujours vivant chez ses amis et ses disciples, qui a rendu possible la série de miracles dont je vous parlais au début de cette causerie et qui est toute l'histoire de votre école.

Je n'ai jamais connu César Franck; dans des concerts, j'ai aperçu sa haute stature et son beau visage naïf et sérieux. J'ai aimé son œuvre, mais je n'ai jamais approché sa personne. Et pourtant il me semble, à certains moments, que j'ai presque vécu dans son intimité. C'est que j'ai rencontré un grand nombre de ses élèves, et que dans la mémoire de tous j'ai trouvé comme réverbérée l'image du maître. Quelle influence a-t-il eue sur leur éducation musicale? Je ne suis pas compétent pour le dire. Cependant, en écoutant, hier soir, les œuvres exécutées ici même de Castillon, de Lekeu et de Chausson, il me semblait bien que César Franck, dont tous trois reçurent les leçons, avait laissé intacte l'originalité particulière de chacun d'eux. Mais il a eu sur tous ceux qui l'ont aimé une grande influence morale par sa vie simple, laborieuse, exemplaire. Il leur a appris qu'il faut de tout cœur mépriser le succès, ignorer l'applaudissement. Il leur a enseigné la modestie, l'oubli de soi-même, le respect des maîtres et le culte de la sincérité. Un des meilleurs

1. Victor Hugo, *L'Année terrible*.

élèves de Franck, un de ceux en qui était passé quelque chose du désintéressement et de la dignité du vieux professeur. Ernest Chausson, écrivait un jour à M. Pierre de Bréville, un autre élève de Franck : « Quand je pense à notre maître Franck qui consacre toutes ses journées à donner des leçons de piano, ne peut travailler pour lui-même que deux mois de l'été, écrit alors des chefs-d'œuvre qu'aucun chef d'orchestre n'accueille, et ne prononce cependant aucune parole amère, ne laisse échapper aucun mot de plainte, j'admire vraiment si quelqu'un ose se plaindre. »

Si vous recevez à la *Schola*, libéralement distribué par d'admirables professeurs, un enseignement qui n'est pas seulement un enseignement professionnel mais une véritable éducation artistique, si vous sentez ici passer comme un souffle apostolique, c'est que M. Vincent d'Indy, M. Charles Bordes, M. Alexandre Guilmant et leurs collaborateurs sont tous animés de l'esprit franckiste, c'est que l'école est fondée sur une idée d'abnégation et d'amour. Hier, au travers du discours si mâle et si haut que vous adressait V. d'Indy, c'était l'âme même du « père Franck » qui vous haranguait.

Vous avez ici une chance unique et imprévue ; vous y pouvez trouver ce que vous ne rencontrerez jamais ailleurs, du désintéressement et de la bonté. Peut-être y a-t-il quelque part un meilleur professeur d'orgue que M. Guilmant, et j'en doute; peut-être existe-t-il un meilleur professeur de composition que M. Vincent d'Indy, un meilleur professeur de chant que M. Charles Bordes, et j'en doute. Mais — et là-dessus aucun doute, si léger soit-il, n'est permis à personne — vous ne trouverez nulle part d'artistes qui apportent à leur tâche autant de cœur, de conscience et de dévouement. Oubliez un jour, si vous le voulez, les leçons techniques que vous aurez reçues à la *Schola*, mais n'oubliez jamais les exemples que vous aurez vus dans cette maison. Ils vous sauveront des deux fléaux qui aujourd'hui gâtent et corrompent tant de talents : l'égoïsme et la superstition du succès.

André Hallays.



# LA MUSIQUE RELIGIEUSE A NOTRE-DAME DE CHARTRES

---

L'école de Chartres, si remarquable à tant de titres, le fut spécialement au point de vue de la musique religieuse pendant tout le Moyen-Age. L'antiquité et la splendeur du sanctuaire de Notre-Dame, la puissance de son chapitre, la science de plusieurs de ses évêques, l'affluence de ses pèlerins, y furent naturellement cause que de bonne heure on y attacha de l'importance à la bonne exécution des cérémonies et du chant liturgique. Il fallait que les échos du temple fussent dignes de la Madone qui en était la reine, du clergé qui l'habitait, des foules qui y accouraient; la musique ne devait pas y céder le pas aux autres arts tels que l'architecture, la sculpture, la peinture, dans

le concert harmonieux par lequel tous célébraient à l'envi la Vierge Druidique, la Vierge devant enfanter.

Aussi, nombreux sont les musiciens chartrains signalés dans la suite des âges. Bien que les compositions musicales qu'ils nous ont laissées soient malheureusement trop rares, nous pouvons esquisser une histoire assez remplie de la musique sacrée à Chartres. On nous pardonnera d'en emprunter les principaux traits aux ouvrages que nous avons publiés sur les *Ecoles de Chartres* au Moyen-Age et spécialement sur l'*Ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres*[1].

Cette histoire se divise naturellement en deux périodes, l'une qui précède le XIVe siècle, l'autre qui le suit.

## I

Avant le XIVe siècle, le moment capital de la musique religieuse est incontestablement le règne de Fulbert au XIe siècle; mais elle apparaît dès le VIe siècle et se retrouve florissante aussi, quoique un peu reléguée en arrière, au XIIe et au XIIIe.

Au VIe siècle, c'est déjà un évêque qui porte le renom de musicien; saint Calétric, qui siégea de 550 à 567 environ, est loué par Fortunat, dans l'épitaphe en quatorze distiques que ce prêtre lui a consacrée, surtout de sa voix harmonieuse et de son habileté à jouer des instruments. « Dans ce tombeau, dit Fortunat, reposent des membres saints : *ci-gît une langue plus douce que le miel;* son visage était beau, son cœur délicat et infiniment bon, *sa voix suave et pleine des oracles divins... Il chantait les psaumes avec d'harmonieux accents et faisait retentir les louanges de Dieu sur les instruments sacrés*[2]. »

Calétric était le disciple et le successeur de saint Lubin, à qui l'on attribue l'organisation définitive du chapitre. Cet évêque fixa, dit-on, le nombre des clercs à soixante-douze et les astreignit à la vie commune et à l'étude. Il est probable que c'est à cette réforme que l'on doit rattacher la culture de la musique religieuse à Chartres. Calétric, en effet, paraît avoir eu des successeurs aussi habiles que lui. Bethaire et Lamégesil furent, avant de monter sur le siège épiscopal, archichapelains des rois mérovingiens. Or, cette fonction consistait non seulement à garder les reliques de la chapelle royale, mais encore à diriger les chants sacrés, dont les princes étaient très avides. Ces évêques avaient donc fait dans leur jeunesse, au sein de l'église chartraine, de sérieuses études musicales. On dit d'ailleurs que le grand précepteur des écoles d'alors, le vénérable Chermir, était très adonné *au service divin,* expression vague en apparence, mais qui, rapprochée des traits précédents, semble bien indiquer que ce maître enseignait l'art qui embellit le plus l'office, c'est-à-dire le chant liturgique[3].

1. *Les Ecoles de Chartres au Moyen-Age*, par M. l'abbé Clerval, Paris, Picard, 1895, in-8°, xxxv-572 p.
*L'Ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, du Ve siècle à la Révolution, Chartres, Garnier, in-8°, xxiii-366 p.
Ajoutez-y *Un manuscrit chartrain du XIe siècle*, Chartres, Garnier, 1893, in-4°, xxxi-266 p.
2. Fortunat. Migne, *P. L.*, t. 88, col. 159.
3. *Ecoles de Chartres*, pp. 9 et 10.

Les documents se font rares pour les siècles suivants ; ils laissent cependant entrevoir qu'il y eut toujours auprès du sanctuaire une école d'enfants voués au culte. « Hérifroid, plus tard évêque d'Auxerre, dit le moine Paul, fut consacré par ses parents *au service de Dieu et de la bienheureuse Vierge Marie*, dans la ville de Chartres dont ils étaient originaires. Ils le tonsurèrent avec un grand bonheur. Instruit pendant quelque temps dans les études libérales, il acquit de grandes connaissances littéraires [1]. » Puis il se rendit à l'école du Palais, dont son oncle Gauthier était le directeur. Je passe le diacre Frotging, qu'une charte du IXe siècle dit avoir été élevé noblement dans le berceau de l'église de Chartres [2], et j'arrive à un siècle où les documents, plus nombreux, montrent l'école musicale à son apogée : il s'agit du XIe siècle.

Ce siècle est celui de Fulbert. Ce grand évêque, qui fut appelé la lumière des Gaules, le Docteur des temps modernes, et mérita dans toutes les sciences une renommée sans égale, frappa surtout ses contemporains par sa connaissance du chant. On parla sans doute de l'art avec lequel il avait rebâti son église incendiée, mais on signale plus encore les nombreuses mélodies qu'il y fit exécuter, et par lesquelles il la rehaussa grandement, comme s'exprime Guillaume de Malmesbury : *musicis modulationibus crebro extulit.*

Elles étaient composées, dit le même auteur, sur des airs célestes : *cantus celestia vota sonantes*. Où avait-il puisé les éléments de sa science musicale ? Etait-ce à Rome, où il avait passé sa jeunesse, ou à Reims, d'où il était venu comme Herbert ? Nous ne le savons. Quoi qu'il en soit, il composa, avec le roi Robert, disent quelques-uns, les trois répons si célèbres de la Nativité : *O stirps Jesse; Solem justitiæ; Ad nutum*... Lebeuf les trouvait si beaux qu'il les inséra dans l'Antiphonaire de Paris, et les Bénédictins de Solesmes les ont aussi repris. Nous avons retrouvé naguère et publié, avec la collaboration de Dom Pothier, la notation primitive de l'office de saint Gilles, dont il fut aussi l'auteur. Nous savons qu'il écrivit plusieurs autres morceaux tels qu'un *Kyrie* farci, des hymnes et des proses pour la Trinité et la Dédicace, lesquels se voient encore dans les anciens missels [3].

Fulbert était entouré d'hommes qui rivalisèrent avec lui d'amour pour le chant sacré. Même à distance, ils se préoccupaient de la bonne exécution des offices liturgiques à Chartres. « Est-ce que mes condisciples chantent mieux que d'habitude les heures canoniales? demandait à Fulbert un de ses correspondants de Poitiers. *An melius solito celebrent canonicas horas?* » Les uns chantaient, les autres composaient des mélodies ou jouaient des instruments. L'un d'entre eux, qui avait été condisciple du grand évêque à Reims, fit grand bruit de son temps; il s'appelait Herbert. Avant d'être moine de Saint-Père et de devenir abbé de Lagny, il était entré dans le clergé chartrain. Là, dit la Chronique de Fontenelle, il brillait entre tous par sa connaissance des lettres, *son talent musical* et la *beauté de sa voix*. Les autres musiciens chartrains avaient eu Fulbert pour maître. Sigon, l'un de ses élèves favoris, fut un chantre fameux, *cantor annominatissimus*, comme dit son obit.

Arnoult, son ami et son successeur comme chantre, était si estimé que les

1. *Ecoles de Chartres*, p. 15.
2. Op. cit., p. 17.
3. *Un Manuscrit chartrain*, pp. 198-229. — Migne, *P. L.*, t. 141, col. 348 à 351.

moines de Saint-Evroul lui firent composer l'office de leur saint patron et envoyèrent auprès de lui deux de leurs frères pour en recueillir les intonations de sa bouche. C'est Orderic Vital qui rappelle ce trait. D'autres disciples de Fulbert portèrent au loin la renommée musicale de son école. Rainaud d'Angers fut chargé de refaire les anciens répons de Saint-Florent de Saumur, parce qu'il avait été, dit la chronique de ce monastère, *l'élève du grand Fulbert*.

Sigon de Saumur, Olbert, abbé de Gembloux, Angebran, abbé de Saint-Riquier, rédigèrent aussi différents offices de Saints. Citons encore Raoul *Mala Corona*, moine de Saint-Evroul, puis de Marmoutier, Adelman, écolâtre de Liège, puis évêque de Brescia[1].

Parmi ces virtuoses, plusieurs, non contents de chanter et de composer, s'accompagnaient des instruments. En tête de sa poésie *De Philomela*, Fulbert lui-même fait appel à la lyre, au monocorde et à l'orgue. Adelman récite sa complainte sur ses disciples défunts au son des instruments harmonieux, *harmonicæ facultatis aspirante gratia*. Hildegaire se connaît au luth de Pythagore : *fidibus indulgebat pythagoricis*. Enfin, Sigon, le chantre fameux, n'avait pas son pareil pour l'orgue : *singularis organali regnabat in musica*[2].

Quelques-uns entendent ce dernier texte de la musique organisée, *organali*, c'est-à-dire du contrepoint. S'il est douteux que Sigon ait cultivé ce genre d'harmonie, il paraît certain qu'un autre disciple immédiat ou médiat de Fulbert, Francon de Cologne, en exposa la théorie dans deux traités de la plus haute importance pour l'histoire de la musique au Moyen-Age. Dans son *De Cantu mensurabili* et dans son *De Diaphonia*, il montra pour la première fois comment on pouvait chanter en plusieurs parties et comment les notes de chaque partie, au lieu d'être plaquées l'une sur l'autre à des intervalles toujours égaux, pouvaient s'accompagner à des intervalles variés avec des valeurs et des mesures différentes. Cet élève de l'école de Chartes jetait dans ces deux ouvrages les bases non seulement du déchant, mais de toute la musique moderne[3].

C'est de son temps d'ailleurs qu'un artiste inconnu, peut-être Herbert, écrivit, dans un manuscrit appartenant à l'abbaye de Saint-Père, deux lignes de contrepoint où les parties vont en sens contraire, les plus anciennes peut-être que l'on connaisse. Ce manuscrit intitulé *Musica Enchiriadis*, dont la *Paléographie musicale* a reproduit une page, appartient à la bibliothèque de la ville de Chartres. On voit encore, dans cette bibliothèque, un graduel du X^e^ siècle provenant de la cathédrale, que les auteurs de la même *Paléographie* estiment très précieux pour l'étude de la diastématie : « La superposition des groupes entre eux, disent-ils, y est observée dans une large mesure. Les intervalles précis n'y sont pas encore exactement gardés, mais du moins à un groupe méthodiquement aigu, correspond ordinairement une formule neumatique plus élevée dans l'écriture : ce qui facilite beaucoup le déchiffrement de cette notation[4]. »

Nous ne pouvons répéter ici les différentes observations que Dom Pothier a faites sur l'office de saint Gilles composé par Fulbert, tant au point de vue de

1. *L'Ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, p. 12.
2. *L'Ancienne Maîtrise*, p. 12.
3. *Les Ecoles de Chartres*, p. 90.
4. *L'Ancienne Maîtrise*, p. 13.

la notation que de la mélodie. D'après lui, la notation constamment employée dans les manuscrits chartrains est la notation de transition, se composant d'accents et de points détachés. D'après le même, Fulbert suit, dans la succession des tons, certaines règles étrangères au style grégorien et propres à l'école française depuis Alcuin[1].

Nous avons le regret de ne pouvoir insister sur ces côtés techniques de l'écriture et de la composition musicale à Chartres. Nous en sommes empêché par la rareté des livres liturgiques du XI[e] siècle. Nous voyons bien dans le Nécrologe que le prévôt Guillaume légua à l'église de Chartres un antiphonaire décoré d'argent, un missel et un beau martyrologe ; que Raimbaud et Restald laissèrent aussi chacun un missel. Mais ces livres ont disparu, sauf le martyrologe de Guillaume, où se trouve précisément l'office de saint Gilles.

Nous avons gardé différents recueils de ce temps où se trouvent de courts traités de musique, généralement empruntés à Boèce ; mais ces traités étaient d'ordre absolument théorique et mathématique : ils n'avaient aucun rapport avec le chant pratique, le seul qui nous intéresse beaucoup, celui qui passionnait surtout nos écoliers du XI[e] siècle.

Le mouvement imprimé par Fulbert à la musique dut conserver son intensité après lui, sous saint Yves et dans l'école si fameuse du XII[e] siècle.

ABBÉ CLERVAL.

*(A suivre.)*



# LES JONGLEURS DANS L'HISTOIRE

**Saint-Julien des Ménétriers**

*(Fin)*

---

Les ménétriers achetèrent en même temps une maison voisine de leur hôpital ; elle appartenait à Etienne d'Aussoire, avocat, qui la leur vendit pour 12 livres 10 sols de rente par an.

Ce furent ces terrains dont ils firent présent à leur confrères des deux sexes, jongleurs, ménestrels, joueurs de vielle, de cor sarrazinois et autres : cette chapelle reçut le nom de Saint-Julien des Ménestriers.

Du Breuil disserte longuement sur l'identité du patron — ou mieux, des patrons, car saint Genest fut l'autre, — que les ménétriers se donnèrent. Il ne relève pas moins de quatre saints Julians : le dernier seul est le bon, son histoire est merveilleuse : après avoir voyagé dans les lointains pays, il s'en revenait chez lui, et, rentrant à son foyer, il trouva deux personnes couchées dans son lit. Il crut à l'adultère de sa femme, et aveuglément les tua toutes

1. *Un Manuscrit chartrain du XI[e] siècle*, p. 225.

deux. Mais, ô douleur ! c'était son père et sa mère, que sa femme avait charitablement logés en son absence. Quand il connut son forfait, il quitta son épouse pour s'en aller en pays inconnu faire pénitence le restant de ses jours. Sa femme ne le voulut point abandonner, et tous deux s'en allèrent auprès d'un torrent fort dangereux à traverser : ils bâtirent un petit hôpital pour recevoir les pauvres et eurent une barque pour faire passer l'eau aux voyageurs. Tandis qu'il s'employait ainsi, Notre-Seigneur Jésus-Christ le visita sous la forme d'un mendiant, et lui annonça miséricordieusement que son péché lui était remis.

L'autre patron des ménétriers fut saint Genest, qui, comédien de profession — un jongleur du paganisme, — remplissait en 286, sous Dioclétien, le rôle d'un néophyte dans une bouffonnerie où les mystères chrétiens étaient tournés en ridicule, quand soudain il déclara qu'une lumière intérieure l'avait éclairé et qu'il était chrétien : il mourut dans les tourments, victime de la foi nouvelle.

Telles sont, pour celui-ci, l'histoire, et pour celui-là, la légende. Les ménétriers charitables avaient donc symbolisé leur double mission en prenant comme patrons deux saints, dont l'un fut comme eux un musicien, et l'autre mérita, lui aussi, le surnom d'hospitalier.

Ils firent faire un sceau, et voici comme Du Breuil le décrit :

En apres ils firent faire vn Seel, pour seeller les quittances des dons et lais qu'on leur faisoit, et autres lettres, lequel estoit de letton rond, et au milieu estoit Nostre Seigneur dans vne nef, en guise de ladre. Sainct Julian en l'un des bouts tenant deux auirons, et à l'autre bout sa femme tenant vn auiron d'vne main et de l'autre vne lanterne. Au dessus de l'espaule dextre de Nostre Seigneur, y auoit vne fleur de Lys. Aupres sainct Julian estoit sainct Genois tout droit, tenant vne vielle comme si vielloit. Et estoit entre deux hommes agenouillez. Autour du seel estoit escript : C'est le sceau de l'Hospital de Sainct-Julien, et Sainct-Genois. Lequel a esté vérifié en Chastellet et à la Cour de l'Official, et scelloient en cire rouge.

Cet établissement fut approuvé par le roi, le pape et l'évêque de Paris : la chapelle fut érigée en bénéfice à la nomination des ménétriers, sous le vocable de saint Georges, de saint Julien et de saint Genest.

Elle était située entre la ruelle appelée la cour du More et la ruelle des Petits-Champs ; son portail donnait sur la rue Saint-Martin, et les maisons destinées à l'hôpital avaient entrée sur les deux ruelles. Elle fut détruite par le vandalisme révolutionnaire. Ce fut une perte réelle, car les descriptions qui nous restent et les croquis que nous avons de la chapelle des ménétriers nous montrent qu'elle fut un bijou de l'art gothique et d'autant plus curieux que dans cet édifice tout convergeait vers une seule pensée, la musique.

Heureusement, un archéologue du dernier siècle, Millin, dans ses *Antiquités nationales*, en donne une minutieuse description que nous reproduisons ici.

La façade de la chapelle de Sainct-Julien étoit très pittoresque : son portail, d'une architecture gothique, très délicate, étoit composé d'une grande arcade, accompagnée de quatre niches.

La frise de l'arcade est remplie de petits anges, délicatement sculptés ; ils sont occupés à jouer de divers instrumens, tels que l'orgue, la harpe, un instrument fait en triangle, et dont les cordes, au lieu d'être perpendiculaires, sont horizontales : le violon, le rebec à trois cordes, la vielle, la mandoline, le psalterion, la musette, le cors, le hautbois, la flûte à bec, la flûte de Pan ou syrinx, les timbales, le luth et le timpanon.

Tous ces anges sont dans de petites niches très délicates, les autres moulures étoient formées par des feuilles de pampre, aussi joliment sculptées que le reste.

Dans la niche à gauche de la porte est la figure de saint Julien.

Quelques personnes ont pensé que la statue de l'autre niche étoit celle de Colin Muset, qu'on dit avoir contribué de ses deniers à la construction du portail ; mais il est plus naturel de penser qu'en face de la statue de saint Julien, on a placé celle de saint Genest, patron des ménestriers et de leur église.

Cette statue de saint Genest est coiffée d'une espèce de toque, et vêtue d'une tunique et d'un ample manteau ; elle tient à la main un violon ; elle a souvent été citée par les antiquaires.

Quand l'hôpital fut construit et la chapelle consacrée, il fallut administrer, et nos braves musiciens se révélèrent excellents administrateurs.

D'abord, l'hôpital. « En cet hospital, nous apprend Du Breuil, lesdits Lappe et Huet mirent vn Clerc nommé Janot Brunel, qui faisoit office d'escriuain, de Procureur et de Gardien de la maison, et si alloit quérir les legs par la ville, n'ayant autre salaire, sinon d'estre logé.

« Ils receurent vne vieille femme nommée Edeline de Dammartin, laquelle s'y rendit du tout, et y apporta ses biens, son office estoit de faire les licts et héberger les membres de Nostre Seigneur, et auoit de pension sur l'hospital dix-huict deniers la semaine : notez en quel prix vil pouuoient estre lors les viures. »

Le bon Du Breuil a raison : ce n'est pas avec dix-huit deniers par semaine qu'on ferait aujourd'hui subsister un hôpital. Celui des ménétriers avait donc comme ressources les aumônes volontaires que les passants déposaient dans le tronc situé devant la porte, les dons que Janot Brunel allait quêter en ville et enfin, dès 1331, lorsque la confrérie des jongleurs et ménétriers se fut constituée, tous, d'un commun accord, promirent de soutenir l'hôpital selon leurs moyens et facultés.

Bientôt on songea à faire mieux, et en 1333, Huet et ses compagnons s'engagèrent à payer pour une durée de quatre années une rente annuelle de seize livres parisis « admortis de tous seigneurs » pour l'entretien d'un chapelain à l'hôpital. Nous donnons, d'après Félibien[1], le texte de cet engagement de dotation, fait par-devant Jehan de Milon, garde de la prévosté de Paris.

## Dotation du chapelain de l'hospital de Saint-Julien des Ménétriers

### 1333

A tous ceux qui ces presentes lettres verront et oiront, Jehan de Milon, garde de la prevosté de Paris, salut.

Scavoir faisons que par devant nous pour ce furent en jugement en leur propre personne Huet le Lorrain, Jacquet le Cloourier gueites du roy nostre sire en son palais de Paris, Perrot de Roan gueite d'iceluy seigneur de son chastel de Petit-Pont de Paris, Jehan de Chaumont gueite dudit seigneur de son chastelet de Paris, Jehan des Chans, Colinet le fiez Parisette des Naquerets, Gaultier Bienvienant et Guille le Froumagier, tous menestriers et confrers d'un hospital ou maison-Dieu, nouvellement fondée et establie de eux a Paris en la ruë de S. Martin en l'oneur et louenge de Dieu, de la sainte Trinité, de N. D., de Monseigneur sainct Georges, Julian, Genois

1. *Hist. de Paris*, t. V. p. 648.

et de toute la sainte cour de Paradis, pour hebergier et recevoir les poures passans et soustenir les malades venant audict hospital par ceux qui pour le temps sont et seront establis a garder, maintenir et gouverner iceluy des biens et des aumosnes qui a iceluy viendront et seront donnez selon la faculté d'iceulx; lesquels menestriaux et confreres dessus nommez, ez noms de eulx et de tous les autres confreres et consuers presens et avenir dudict hospital que il en leurs propres et privez noms, comme eux-mesmes ont et prennent en main et s'en font fort en toutes choses en ce cas conjoinctement et principalement, chacun de eux pour le tout, sans aucune division faire l'un de l'autre et au mieux apparent, affermèrent et en bonne verité recognurent en dire par devers nous, eux avoir convenancé et encore convenancent expressement a fonder et faire faire bien et souffisamment a leurs propres cous, peril et despens, dedans quatre ans prochains entresuivans, a compter du jourd'huy, dedans ledict hospital en l'oneur et a la louenge dessusdicts une chapelle et a douer icelle dedens iceux quatre ans de XVI livres parisis de rente annuelle et perpetuelle tous admortis de tous seigneurs pour le chapelain perpetuel qui pour le temps est et sera audit hospital institué desdits fondateurs ou du patron a qui il appartiendra, pour faire et celebrer illec et en ladicte chapelle sans cesser les offices divins et tout ce qui y appartient bien devotement et duement a la maniere accoutumée ez eglises parochies ou hospitaux maisons de Dieu de Paris et avecque ce a rendre et payer paisiblement et a plain chascun an sans cesser des ores endroict, jusques a tant que ladicte chapelle soit douée desdictes XVI livres parisis de rente amortie et assignée bien et souffisamment audict chapelain pour faire et accomplir lesdicts offices et tout ce qui appartient comme si est dict; chascun an aux quatre termes a Paris accoustumez a un chapelain qui illec est ou sera mis et institué de par eux pour faire et accomplir lesdicts offices divins, si comme par dessus est devisé, seize livres parisis, a chascun d'iceulx termes quatre livres parisis. Et ensement acquerre livres et trouver a leurs cous, sans delay, toutes les choses necessaires qui ilec faudront audict chapelain a faire et accomplir lesdicts offices divins et tout ce qui appartient et peut appartenir. Et promistrent lesdicts menestriers pour eulx ez noms dessusdicts si comme dict est, ensemble et chacun d'eulx pour le tout, par leurs sermens faicts de leur bon gré solennellement par devant nous, touchié as sains evangiles de Dieu, que eux toutes les choses dessus et dessoulz escrites, de point en point, selon leur teneur, tiendront, garderont, enterineront et accompliront sans enfraindre en aucune chose, et que contre aucune d'icelles, par eux ne par aultre, ne vendront ne venir feront, procureront, consentiront ne souffriront a faire tenir quelle que elle fust doresnavant. Et quant a toutes les choses dessus dictes et chacune garder, enteriner et accomplir si comme dessus est devisé, lesdicts menestriers conjoinctement et principalement, chacun d'eux pour le tout, ont obligé expressement et soumis du tout et specialement sans aucune exception de faict ou de droit, eulx, leurs hoirs, tous leurs biens, les biens de leurs hoirs, meubles et immeubles presens et a venir, quiex qu'ils soient et en quelconque lieux, a justicier, contraindre, saisir, arrester, lever, exploictier et executer toutes fois et quantes que mestier sera, a la requeste du porteur de ces lettres, sans autre precaution porter, avoir et remonstrer sans delay, ne eulx ou aucun appeler par ces lettres enteriner et jusques a plain accomplissement de ces presentes, par nous et nos successeurs prevosts de Paris ou par quelconque autre justice, une ou plusieurs que ledict porteur voudra eslire, sans nulle autre justise advouer ni reclamer en ce cas; et avec ce leurs corps a mener et tenir en prison fermer oultre le guichet de chastelet de Paris ou ailleurs la où ils seront trouvez, a leurs cous. Et renoncierent expressement en ce faict par leurs dicts sermens a convention de lieu et de juge, au bénéfice de division, a tous droicts escriptz ou non escriptz, a toutes coustumes, constitutions, exemptions, loys et establissemens, a toutes exceptions de fraude, force, lésion, circonvention, a condicion non deue, ou pour non cause, ou pour cause non juste, a ce que eulx puissent dire que autre chose ait esté faiste, dicte, escripte ou accordée que ce que dessus est escript et devisé, au droit disant général renonciation non valoir et a quelques autres choses qui valoir ne pourroient advenir contre la teneur de ces lettres, ni le faict contenu en ces presentes.

En tesmoing desquelles choses dessusdictes nous avons mis en ces lettres le seel de la prevosté de Paris, l'an de grace M. CCC. XXXI, le mercredi XXI[e] jours du mois d'aoust.

Signé : Estienne dit *de Maante*.

(Copié sur l'original inventorié, G. 7.)

(Publ. par Félibien, *Hist. de Paris*, t. V., p. 648.)

Il y eut un accord passé en 1335 avec le chapitre de Saint-Merry, dont la chapelle Saint-Julien relevait moyennant 10 livres parisis par an, et le prieur des Carmes y chanta la première messe.

En 1343, les ménétriers comparurent devant Guillaume Comont, garde de la prévosté de Paris et firent instituer Henriet de Montdidier et Guillaume Amy « maistres et gouverneurs en leur hospital S. Julien pour garder, gouverner, requérir, pourchasser et deffendre tous les biens, causes et besoignes d'iceluy hospital ». Bientôt ces administrateurs se révèlent à nous par un acte public d'achat de 20 livres parisis de rente à l'œuvre et pour cause de douaire de la chapelle Saint-Julien.

En même temps Guillaume Amy et Henriet de Montdidier poursuivent auprès du pape Clément et de l'évêque de Paris, Foulques, l'érection de la chapellenie en bénéfice perpétuel. Clément VI, par une bulle datée d'Avignon, fit droit à leur requête. Foulques enregistra la bulle et, tout en réservant les droits de la paroisse Saint-Merry, consentit à affecter les 20 livres parisis à cette chapellenie érigée en bénéfice ecclésiastique perpétuel et à l'entretien du chapelain, Jean de Villiers, présenté par les jongleurs.

Il précisa même quelques questions d'administration intérieure, obligeant le chapelain à célébrer tous les jours ou à faire célébrer une messe basse et, aux cinq grandes fêtes annuelles, aux fêtes de la Vierge et à celle de saint Julien une messe chantée; de même, vêpres solennelles à ces fêtes, obligeant d'autre part les ménétriers à subvenir aux besoins du culte et à loger le chapelain.

Tous ces textes sont très curieux. Nous les donnons ici, toujours d'après Félibien : la lettre de l'évêque contient, en *uidimus*, la bulle de Clément VI, la procuration aux administrateurs de l'hôpital, l'achat des 20 livres de rente au vicomte de Corbeil et les lettres royaux d'amortissement.

**Lettres de Foulques, évêque de Paris, concern. la chapelenie de S. Julien des Ménestriers, où sont rapportées les lettres de la fondation et érection de ladicte chapelle, d'acquest de rentes pour icelle et d'amortissement du roi.**

**1344**

Uniuersis presentes litteras inspecturis Fulco Dei gratia Parisiensis episcopus, salutem in eo qui est omnium uera salus. Quanto gregem cui licet immeriti disponente Domino presidemus prospicimus piis et Deo gratis operibus aspirari, tanto reddimur promptiores ut eorum uotis, quantum cum Deo possumus fauorabiliter, inclinemur; ut per hoc alliciantur similibus et eorum deuotio propensius augeatur. Sane ad nostram accendentes presentiam dilecti filii Guillelmus Anna, fleutator, et Henricus de Montdidier magistri seu gubernatores hospitalis pauperum S. Juliani fundati Parisius in uico S. Martini per ioculatores seu histriones Parisiis electi ad magisterium seu gubernationem dicte hospitalis per ioculatores seu histriones predictos, assistentibus sibi multis ex ioculatoribus et histrionibus supradictis, nobis exponere curauerunt quod ipsi magistri et ioculatores seu histriones feruore deuotionis accensi quamdam capellaniam quam in honore B. Juliani infra dictum hospitale fieri fecerunt pro salute animarum suarum et diuini cultus augmento, de bonis eorum admortisatis, ad opus unius capellani perpetui ibidem diuina officia celebraturi, de XX libr. paris. annui perpetui et admortisati redditus dotare cupiebant et ipsos redditus eidem cappele ad opus dicti capellani iam assignauerant et dederant et potestatem ad hec facienda habebant, prout docuerunt per quasdam litteras sigillo prepositure Paris. sigillatas continentes potestatem dictorum magistrorum, nec non emptionem, assignationem, donationem

et admortisationem reddituum predictorum, quarum tenor inferius inseritur, asserentes insuper quod sanctissimus in Christo pater ac dominus noster D. Clemens divina providentia Papa sextus patronatum seu presentationem dicte capelle ipsis magistris seu gubernatoribus et eorum successoribus concesserat, prout continebatur plenius in litteris apostolicis super dicta concessione confectis, quas nobis exhibuerunt originaliter et quarum tenor inferius inseritur. Unde nobis supplicarunt humiliter magistri seu gubernatores predicti, suo et dictorum ioculatorum seu histrionum nomine, quatenus dictam capellam ut premittitur fundatam et de dictis XX lib. rendualibus dotatam in perpetuum beneficium ecclesiasticum creare et erigere et eam sic creatam et erectam ad eorum presentationem dilecto nobis in Christo Johanni de Villaribus presbytero Suessionensis diocesis, quem presentialiter presentabant, conferre dignaremur, ordinando de seruitio quod idem presbyter et eius successores qui erunt pro tempore dicte capellanie capellani facere in dicta capella et obsequi perpetuo tenebuntur, sicut nobis expediens uideretur. Nos autem ipsos in suo tam laudabili proposito confortare uolentes ac zelantes diuini cultus augmentum, ac desiderantes bonorum que in dicta capellania fient esse participes, uisis ac diligenter perspectis litteris apostolicis et regiis supradictis, consideratisque ac diligenter attentis que fuerint in hac parte consideranda et attendenda et que ad hoc nostrum monere debuerint animum, ipsorum supplicationibus intenti.

I. Dictam cappellaniam fundatam ut premittitur et dotatam in perpetuam capellaniam seu perpetuum beneficium ecclesiasticum ereximus et creauimus, ac presentium tenore erigimus et creamus, et ad dictam capellaniam predictam erectam ut premittitur et creatam, dictum Johannem de Villaribus nobis per dictos magistros seu gubernatores presentatum, ad eorum presentationem admisimus et dictam capellaniam sibi contulimus intuitu pietatis, statuentes et ordinantes quod capellanus qui pro tempore capellaniam obtinebit, nisi in sacerdotem promotus fuerit infra annum a die adepte pacifice possessionis dicte capellanie numerandum, se faciet ad sacerdotium de ordine in ordinem statutis temporibus promoueri.

II. Item statuimus et ordinamus quod quicumque fuerit pro tempore dicte capellanie capellanus, singulis diebus unam missam submissa uoce in solis ortu uel circa ad altare B. Juliani in dicta capella celebrare teneatur, uel per alium presbyterum facere celebrari, exceptis diebus Dominicis festis quinque annualibus et B. Marie festiuitatibus ac festo sancti Juliani quibus festis missa quam celebrabit uel celebrari faciet celebrabitur cum nota, dum tamen dicti magistri seu gubernatores prouideant sibi de clericis uel presbyteris qui ipsum uel pro ipso celebrantem iuuent in cantando cum nota, et dictis iuuantibus ministrent expensas quas pro huiusmodi iuuamine meruerint; alias cum nota minime celebrare teneatur.

III. Item ordinamus quod dictus capellanus et eius successores qui fuerint pro tempore, dictis festis annualibus, B. Marie festiuitatibus, in dicto festo S. Juliani, matutinas et in uigiliis uesperas cum nota cantare uel per alium cantari facere teneatur, dum tamen dicti magistri seu gubernatores ministrent adiuuantes ut supra, alias non teneatur cantare cum nota.

IV. Item ordinamus quod dicti magistri habeant in dictarum missarum, matutinarum, uesperarum et aliis celebrationibus de luminari necessario sui sumptibus prouidere. Preterea predicti magistri seu gubernatores, quo supra nomine, sub ypotheca et obligatione dicti hospitalis sumptibus et expensis predicto capellano pro tempore et eius successoribus qui pro tempore fuerint capellani capellanie memorate sufficientem et bonam hospitationem siue domum iuxta uel prope hospitale predictum assignare teneantur, ut propter loci uicinitatem dicte capelle libentius deseruire ualeat et missam quotidie hora predicta celebrare, quam capellanus predictus inhabitabit, in dicta capellania sua personaliter residendo, ad quam personalem residentiam ipsum adstrictum esse uolumus et decernimus, quam primum dicta habitatio siue domus ut prefertur sibi fuerit assignata, nisi per nos uel sucessores nostros super huiusmodi non residentia dispensetur. Ceterum quia credimus et uerisimiliter opinamur capellaniam predictam augeri debere maioribus et amplioribus redditibus, reseruamus nobis et successoribus nostris episcopis Parisiensibus plenariam potestatem premissis omnibus per nos statutis et ordinatis ut prefertur augendi, interpretandi, declarandi, et si opus fuerit mutandi, sicut nobis uel eisdem successoribus uisum fuerit expedire; per premissa quoque uel aliquod premissorum iuri parrochiali in nullo derogari uolumus, quinimo iura omnia parrochialia in dicto hospitali et eius pertinentiis parrochiali ecclesie reseruamus, prohibentes presentium tenore sub excommunicationis pena capellano predicto et eius successoribus qui fuerint pro tempore, ne in dicto hospitali aliqua sacramenta ecclesiastica absque expressa licencia uel consensu curati in cuius parrochia dictum hospitale est constructum, quouis modo ministrare presumat.

Tenor uero litterarum apostolicarum predictarum sequitur et in hec uerba.

Clemens, episcopus seruus seruorum Dei, ad perpetuam rei memoriam.

Benigno sunt illa concedenda fauore per que diuini cultus augmentum et salus proueniunt animarum. Sane oblata nobis pro parte dilectorum filiorum ioculatorum seu histrionum Parisiensium peticio continebat quod ipsi ducti feruore deuotionis quoddam hospitale pauperum in uico S. Martini Parisiensis et infra illud quandam capellam in honore B. Juliani canonice fieri fecerunt pro salute animarum suarum et diuini cultus augmento dictamque capellam a bonis eorum admortisatis ad opus unius capellani perpetui ibidem diuina officia celebraturi de XX lib. par. annui et perpetui redditus cupiunt dotare; quare pro parte ipsorum fuit nobis humiliter supplicatum ut duobus in huiusmodi menesteriorum magistris per dictos ioculatores et histriones deputandis ius patronatus eiusdem capelle quodque presentare perpetuum capellanum ad ipsa, quotiens ipsam uacare contigerit, ualeant, concedere de speciali gracia dignaremur. Nos itaque uolentes eosdem ioculatores et histriones in uiusmodi eorum laudabili proposito confouere, carissimi in Christo filii nostri Philippi regis Francorum illustris ac eorum ioculatorum et histrionum supplicationibus inclinati, predictis duobus magistris per dictos ioculatores et histriones pro tempore deputandis ius patronatus eiusdem capelle, ita quam primum dicta capella dotata fuerit ut prefertur, idem sic deputati personam idoneam que inibi perpetuo teneatur missam et alia diuina officia celebrare ad dictam capellam, quotiescumque eam uacare contigerit, ualeant episcopo Parisiensi qui est pro tempore presentare, saluo iure parrochialis ecclesie, auctoritate apostolica tenore presentium concedimus de gracia speciali. Nulli ergo omnino hominum liceat hanc paginam nostre concessionis infringere uel ei ausu temerario contraire. Si quis autem hoc attemptare presumpserit indignationem omnipotentis Dei et beatorum Petri et Pauli apostolorum eius se nouerit incursurum. Datum Auenione IV id. Aprilis, pontificatus nostri anno secundo.

Item tenor litterarum sigillo prepositure Paris. sigillatum de quibus habetur mencio, sequitur in hec uerba.

A tous ceux qui ces présentes lettres verront et orront, Guillaume Comont garde de la prevosté de Paris, salut. Scavoir faisons que pardevant nous vinrent en jugement en propres personnes Guillaume Amy fleuteur et Henri de Montdidier maistres et gouverneurs establis des jongleurs et menestriers en l'hospital S. Julien fondé d'iceux à Paris en la ruë S. Martin si comme il nous apparut par lettres sceellées du scéel de la prevosté, desquelles la teneur s'ensuit :

A tous ceux qui ces présentes lettres verront, Guillaume Common, garde de la prevosté de Paris, salut. Scavoir faisons que par devant Hugues et Pierre de Montigny clers notaires jurez establis de par le roy nostre sire au Chastelet de Paris et aux choses qui ensuivent faire, ouyr, mettre en forme publique et a nous rapporter et en lieu de nous commis renvoyé pour ce personnellement establis, par advis des nagueres Guillaume Bonnet, guette du palais le roy nostre sire, Jacques l'Anglois, Perrot de Rouen guette du Petit Pont, Guillot le Formagier, Loys le Clostier, guette du palais dessusdict, Johannin le Lorran, Jacques le Massier, Jehan le Vidaux, Lorent l'Escuier, Thomassin Chevalier, Gilles Deusy, Laude de Comua, Guillot de Soissons, Thibaut de Chaumon, Guillemin Frone, Guillaume de l'Aquiterra et Simonet Narmas, tous menestriers et jongleurs en la ville de Paris, si comme ils disoient, affirmerent en bonne verité que eux et tout le commun desdits ménestriers, par conseil et deliberacion avoient et ont faict, establi et institué Henriet de Montdidier et Guillaume Amy fleuteurs maistres et gouverneurs en leur hospital S. Julien assis en la ruë S. Martin pour garder, gouverner, requerir, pourchasser et deffendre tous les biens, causes et besoignes d'iceluy hospital, et pour faire tout ce qu'a tels maîtres et gouverneurs appartient et toutes aultres choses quelconques au nom et pour ledit hospital et par devant lesdicts notaires jurez les dessusdicts tous ensemble comme faisant la plus grande et la plus saine partie dudit commun, encore firent, instituèrent et establirent les dessusdits Henriet et Guillaume maistres et gouverneurs d'iceluy hospital en leur donnant plain pouvoir, auctorité et mandement especial au nom comme dessus de garder, gouverner et deffendre ledict hospital, tous les biens, causes et besognes d'iceluy, de plaidoyer mestier estant, tant comme demandant qu'en deffendant, de faire tout ce qui a plaidoirie appartient, peut et doibt appartenir, de recevoir, pourchasser, requerir, demander et avoir tout ce que deub est et sera audict hospital, de quitter et donner lettres de quittance si mestier est, d'obliger quant a ce que dict est les biens dudict hospital et de faire tout ce que dict est et de tout ce que aux choses dessus dictes peut et doit appartenir promettant ez noms que dessus sur l'obligation des biens d'iceluy hospital de avoir et garder ferme et estable tout ce que par lesdicts maistres et gouverneurs et par chascun d'eux des choses dessusdictes et de leurs dépendances sera faict, dict, ordené, plaidoyé, procuré, recepté et quitté et payer le juge

si mestier est. Et en tesmoing de ce nous, a la relacion desdicts notaires jurez auxquels nous adjoustons foy plainière en ce cas et en greigneur, avons mis de ces lettres le scel de la prevosté de Paris, le Dimanche XIX jour d'octobre l'an M. CCC. XLIII.

Affirmèrent en bonne vérité comment iceux maistres et gouverneurs dudict hospital de S. Julien eussent acheté XX l. parisis de rente perpetuelle a l'œuvre et pour cause d'iceluy hospital assis en la ruë S. Martin paroisse S. Merry et procuré estre admortis lesdicts XX livres du roy nostre sire, si comme il appert par les lettres d'achapt et d'amortissement sur ce faictes, desquelles les teneurs sont en dessoubs incorporées et pour ce que la principale attention d'iceulx estoit et est d'avoir fondé et procuré a fonder ledict hospital afin que le divin service y fust faict et célébré pour le remède de eulx et de leurs bienfaicteurs audict hospital ; pour ce ils cognurent et confesserent avoir donné et octroyé et delaissé, et des maintenant devant nous donnent, octroyent et delaissent perpétuellement lesdictes XX livres parisis de rente a l'œuvre et pour cause du douaire et fondation d'une chapelle édifiée dedans les circonférences et metes dudict hospital a l'oneur de Dieu et de la Vierge Marie et de monsieur S. Julien, laquelle chapelle est essencié en chapelle perpetuelle et benefice ecclesiastique par reverend pere en Dieu M. Fouques par la grace de Dieu evesque de Paris par le moyen desdictes XX livres assignées par eux en douaire et fondation de ladicte chapelle pour la substentation d'un chapelain perpétuel estably en iceluy pour le divin service faire, laquelle chapelle sera du patronage et presentation de deux maitres esleus d'oresenavant par lesdicts jongleurs et menestriers de la ville de Paris et de la collation et institution dudict evesque de Paris et de ses successeurs, si comme ils confesserent ces choses estre vrayes par devant nous, lesquels XX livres parisis de rente lesdits maitres et gouverneurs au nom dudict hospital promirent garentir et deffendre contre tous et envers tous de tous troubles et empeschemens, aux propres cous et despens dudict hospital, toutes fois que mestier sera et a non venir ou faire venir contre ce que dict est par aucunes cautelles, voyes et malices ou aultrement a jamais a nul jour ou temps a venir ; et quant a ce fermement tenir et accomplir et pour non venir contre, lesdicts maistres et gouverneurs ont obligé et par devant nous obligèrent ledict hospital, tous les biens d'iceluy meubles et immeubles, presens et a venir, a justicier par nous et nos successeurs prevosts de Paris, et par toutes autres justices subz qui juridiction ils feront et pourront estre trouvez, pour ces lettres du tout enteriner et accomplir, renonçans en ce faict a toute exception de mal et de fraude d'erreur et d'ignorance, a toute aide, a droict escript et non escript, a toutes voyes, cautelles, deffenses, raisons, cavillations, oppositions contraires aux choses dessusdictes et a toutes autres choses de faict, de droit, de lieu, de us et coutumes qui valoir leur pourroient a venir contre ces lettres et au droict disant generale renonciation non valoir.

**1336**

La teneur des lettres de l'achat desdicts XX livres de rente est telle :

A tous ceux qui ces lettres verront, Pierre Belagent garde de la prevosté de Paris, salut. Scavoir faisons que par devant nous vint en jugement Guillemin le Vicomte escuyer seigneur d'Othyolles et afferma que de son propre heritage il avoit, prenoit et recevoit par chascun an héritablement LXIV livres parisis de rente annuelle et perpetuelle a deux termes, c'est a scavoir la moitié a la feste de l'Ascension de N. S. et l'autre moitié a la feste de la Toussains en et sur la recepte de la vicomté de Corbeille qui est a present et appartient au roy nostre sire, payées par an aux deux termes dessusdits par la main du recepteur de la vicomté de Paris estabil de par iceluy seigneur le roy, a une foy et a un homage, si comme il disoit, desquels LXIV livres parisis de rente annuel ledict Guillemin, de sa bonne volenté, sans aucune fraude, force, erreur ou decevance, par le conseil de ses amis, pour son grant proffit evident, reconnut et confessa luy avoir vendu et par non de pure simple et perpétuelle vente quitté, cessé et du tout a toujours héréditablement transporté sans aucun rappel aux confreres et consuers de l'hospital de monsieur S. Julien de nouvel fondé a Paris en la rue S. Martin des Champs XX livres parisis de rente annuelle et perpetuelle a panre avoir et recevoir doresenavant desdicts confrères et consuers et de leurs successeurs et de tous ceux qui de eux et de leurs successeurs auront cause au nom et pour ledict hospital pour l'accroissement duquel et afin que le service divin d'oresenavant y soit plus honorablement et plus suffisamment célébré, ils avoient acheté lesdicts XX livres parisis de rente en et sur la recepte aux termes dessusdicts pour la somme de IX vingt et X livres parisis francs, quittes et delivrez audict vendeur qu'il avoit euës et receuës d'iceux acheteurs au nom dessudict en bonne monnoye bien

comptée et bien nombrée ja tournée et convertie a son proufit, si comme il confesse et s'en tient a bien payé par devant nous, et d'icelle somme il quitta a tousjours lesdicts confrères et consuers, ledict hospital et tous autres a qui quittance pourroit appartenir, sans aucunes exceptions, parmy et pour laquelle somme ledict vendeur cessa et du tout a tousjours transporta ez dicts achepteurs et hospital et en ceulx qui de eulx ont ou auront cause tout le droit, proprieté, possession, seigneurie, saisine et toute autre action reelle et personnelle, mixte, taisible et expresse et toute autre quelconque qu'il avoit et avoir pouvoit en ladicte recepte pour cause desdicts XX livres parisis de rente venduës comme dict est, sans riens retenir pour cause de ce ou temps a venir pour luy ne pour ses hoirs; et seront et doivent estre prises icelles XX livres de rente toutes les premieres d'icelles LXIV livres de rente sur ladicte recepte de Corbeil, etc., et d'icelles XX livres de rente s'est dessaisy et demis de la foy en laquelle il estoit par devers nostre sire le roy, en voulant que par ledict nostre sire le roy lesdicts confrères et consuers au nom et pour ledict hospital, par l'ostension de ces lettres, ou le porteur d'icelles soient mis et receups ou receu en la foy et homage dudict nostre seigneur le roy au profit dudict hospital ou des confreres ou consuers d'iceluy, nonobstant quelconques droicts, us ou coustumes de pays a ce contraires, auxquels il renonça expressement par devers nous, ce accordé dudict vendeur par certain convenant obligatoire en ce solemnelle stipulation, que doresenavant comment que il advienne il ne pourra avoir, demander ou recevoir lesdites LXIV livres parisis de rente a luy appartenant ou demeurant d'icelles LXIV livres de rente, jusques a tant que lesdicts acheteurs ou leurs successeurs au nom et pour le profit d'iceluy hospital ayent eu et receu chascune ou aux termes dessuz expressez et devisez lesdicts XX livres parisis de rente, n'estoit que ce fut par leur coulpe ou negligence ouquel cas il leur seroit imputé et non pas audict vendeur, promettant ledict vendeur par la foy de son corps baillée en nostre main et par son serment faict aux saincts evangiles de Dieu par devant nous que contre cette vente, transport et quittance ou contre aucune des choses dessusdicts ne vendra, aller ne venir fera a nul jour ou temps a venir, par raison de heritage, de mineur aage et decepvance, ou par aulcun art, engin ou cautele ou autrement que ce que ce soit, en quoy ladicte vente si comme faicte a esté garantira, delivrera ou deffendra a toujours auxdicts confreres et consuers et audict hospital et a leurs successeurs et a ceux qui de eux auront cause a tousjours contre tous et envers tous, franc et quitte et delivré de tous troubles, empeschemens et obligations aux us et aux coustumes de France et a ses propres coust et despens, toutes fois que mestier en sera et en sera requis et rendra et payera auxdicts acheteurs et a leurs successeurs tous coust, domages, interests et despens qui faicts ou encourus seroient par deffault de garantie ou aultrement pour cause des choses dessusdicts sur lesquels il volt et accorda expressement par devant nous que le porteur de ces lettres sera creu par son simple serment sans aultres preuves faire ny action convoquer, ne taxation de juge demander ne requerre, et relasche auxdicts achepteurs toute maniere de denoncer et faire denonciation en jugement et dehors se mestier estoit et leur remist, nonobstant quelconque droicts, us ou coustumes de pays a ce contraires, auxquels il renonce expressement par devant nous; et pour toutes les choses dessusdictes et chacune d'icelles faire et accomplir de poinct en poinct sans enfraindre ne venir contre, il a obligé auxdicts achepteurs et hospital tous ses biens et de ses hoirs meubles et non meubles presens et a venir. Et apres ce vint en jugement Jehan de Beaulieu escuyer sororge dudict vendeur, lequel de sa bonne volonté, a la requeste d'iceluy Guillemin, avec luy et pour le tout se establit garantisseur de la vente dessusdicte et accomplisseur de toutes les choses dessusdictes envers lesdicts achepteurs pour ledict Guillemin vendeur et s'en charger comme de propre faict et pour sa propre cause et pour ce il obligea auxdicts achepteurs son, ses hoirs, tous ses biens et de ses hoirs, meubles ou non meubles, etc., pour avoir recours sur iceux si ladicte rente estoit empeschée a prendre sur ladicte recepte... En tesmoing de ce nous avons mis a ces lettres le scel de la prevosté de Paris en l'an de grace M CCC XXXVI le Mardy XV avril avant la feste de Pasques.

## 1337

La teneur des lettres de l'ammortissement desdictes XX livres parisis de rente est telle :

Philippes par la grace de Dieu roy de France, scavoir faisons a tous presens et a venir que comme par tres grande devotion et pour accroissement de service divin et pour faire œuvre de charité, les menestriers de nostre ville de Paris ayant fondé en ladicte ville en la rue S. Martin un hospital en l'honneur de S. Julien pour heberger les pauvres et pour le douement d'iceluy hos-

pital ayent acquis par tiltre de achapt, tant de C. sols parisis que nous leur avons données, comme d'aultres aumosnes que les bonnes gens leur ont données XX livres parisis de rente annuelle et perpetuelle de Guillemin le vicomte de Corbeil, lequel les tenoit en fief noble de nous avec aultres rentes et les prirent par chascun an par la main de nostre recepveur de Paris, à l'usage de l'hospital; nous, a la requeste desdicts maistres, pour ce que nous soyons personniers en tous les bienfaits qui faicts y seront, avons octroyé et octroyons de grace speciale que les maistres ou gouverneurs dudict hospital presens et a venir tiennent et puissent tenir perpetuellement et paisiblement, en nom et pour cause d'iceluy hospital lesdicts XX livres de rente, nonobstant que elles fussent tenues de nous en fief noble, sans ce que soient contraincts a les vendre ou mettre hors de leurs mains et sans payer aucune finance, laquelle nous quittons de notre dicte grace auxdicts supplians et hospital. Et afin que ce soit chose ferme et stable a tousjours, nous avons faict mettre nostre scel a ces lettres, sauve nostre droict en aultres choses et l'autruy en toutes. Donné au bois de Vincennes le IV jour du mois de janvier l'an de grace M. CCC. XXXVII. En tesmoing de ce nous avons mis en ces lettres le scel de la prevosté de Paris l'an de grace M CCC. XLIV le Mardy XXVII jour du mois de Juillet.

Que omnia et singula scripta ut firma et rata perpetuo maneant, volumus, laudamus et approbamus et nostrum interponi decretum nostra pontificali et ordinaria auctoritate constituimus et ex certa scientia confirmamus. In quorum omnium et singulorum testimonium sigillum nostrum litteris presentibus duximus apponendum. Datum apud Jentilliacum die XXIX. mensis Julii anno Dom. M. CCC. XLIV.

Signatum super plicam : Aymery.

(Pris sur un collationné à l'original par un secrétaire du roy.)

(Félibien, *Hist. de Paris*, tome V, p. 649 et ss.)

La chapelle et l'hopital de Saint-Julien, au milieu de vicissitudes diverses, vécurent jusqu'à la fin de l'ancien régime. Alors la communauté des ménétriers, vint à l'Assemblée Nationale, le 17 décembre 1789, et son président, Périn, prononça le discours suivant, pour faire don de sa chapelle à la nation :

Messeigneurs,

En qualité de commissaires députés de l'ancienne communauté des maîtres-à-danser de la ville de Paris, nous avons l'honneur de vous apporter et de remettre sur le bureau une délibération prise en notre assemblée du 13 du présent mois, par laquelle nous faisons don à la nation de notre chapelle de Saint-Julien des Ménestriers, dont nous sommes fondateurs et patrons laïcs, et de tous les objets mobiliers et immobiliers patriotiques qui en dépendent.

Nous désirerions, comme bons citoyens, être en état de faire à la patrie des sacrifices plus considérables et plus dignes d'elle, mais nous sommes pauvres, Messeigneurs, et à ce titre, qui est bien puissant auprès des législateurs de la France, nous osons espérer que vous voudrez bien ne pas dédaigner une offrande qui, pour être modique, n'en est que plus pure.

Puisse cet hommage que notre patriotisme et notre profond respect pour cette auguste assemblée et pour ses décrets nous ont seuls inspiré, être regardé comme une nouvelle preuve de dévouement de toutes les classes des citoyens à tout ce qui peut contribuer au salut de l'empire français et au maintien de la prospérité publique.

Hommage funeste! Quelques années plus tard, la fureur révolutionnaire, ignare et brutale, devait anéantir une des plus gracieuses reliques du Moyen-Age, une chapelle qui était plus qu'un sanctuaire, car elle était aussi un symbole de l'art qui, mieux que tout autre, calme la souffrance humaine.

Pierre Aubry,
Archiviste-paléographe.

# VARIÉTÉS

## COMMENT ON FÊTE SAINTE CÉCILE

Voici bien longtemps que je me promets de vous dire en deux mots comme on vous cuisine en province un office dit artistique afin de fêter la patronne des musiciens. Les recettes sont multiples et expriment bien les aspirations et les moyens mis en œuvre dans les différents milieux.

On fête sainte Cécile dans les sociétés chorales, harmonies ou orphéons. Ce jour-là, on met les pieds à l'église et l'on y déchaîne un fatras d'élucubrations que nous sommes heureux d'attacher au pilori musical. Pour les harmonies, on choisit dans le répertoire courant les œuvres qui présentent le plus de recueillement, arrangements d'opéras, dont les plus respectueux du saint lieu suppriment le pas redoublé final, et encore ! On y chante généralement quelques messes orphéoniques insipides que les maîtres du genre osent signer de leurs noms. Les *Gloria* en sont d'ordinaire pompeusement magnifiques et vous ont des airs guerriers à faire trembler les voûtes. Tout cela finit au cabaret d'où ça n'aurait jamais dû sortir, et, sous prétexte de sainte Cécile, on festoie et on échange des propos sur l'art de chef-lieu d'arrondissement et sur la littérature de nos beaux orphéons français. Il serait à souhaiter de voir dans les colonnes de ce journal la vérité sur l'*action de l'Orphéon en France*, sur cette sacrosainte institution qui, paraît-il, nous a élevés à la hauteur des peuples les plus musiciens d'Europe, mais passons pour aujourd'hui et ne formulons qu'un vœu.

Voici une autre manière de fêter sainte Cécile : celle-ci est plus raffinée, plus mondaine, mais elle ne quitte pas le chef-lieu d'arrondissement. M^lle^ *Une telle* est douée d'une voix rivalisant avec le filé du citron, qui donne quelque bouquet à cette sole au bleu, assez semblable du reste à la jeune personne dont nous parlons ; celle-ci, sous prétexte de sainte Cécile, veut se mettre en évidence et se faire applaudir par la société relativement restreinte et peu éclairée du chef-lieu ; bien heureux si elle ne se fait pas accompagner par le violon de M. le receveur des contributions ! Avec de tels éléments, que ne ferait-on pas ? et souvent ils suffisent à remplir une cérémonie, ou plutôt à l'encombrer, si l'archiprêtre, homme de toute sainteté, mais peu artiste, a consenti à n'accorder aux virtuoses qu'un ou deux moments de la messe. Quelquefois on daigne appeler, pour rehausser la cérémonie, un chœur de jeunes filles, qui font entendre un cantique final de M. l'abbé Gravier. Paix aux morts !

Ne croyez pas que les chefs-lieux d'arrondissement aient seuls le privilège de ces manifestations artistiques. Paris lui aussi a sa messe annuelle de sainte Cécile et il est juste de dire combien cette exécution manque à bien des points de vue. Nous ne voulons pas incriminer les répertoires ; les messes, la plupart médiocres, empruntées aux œuvres des maîtres de chapelle actuels, sont parfois exécutées d'une façon déplorable. Une seule répétition convoque au petit bonheur musiciens et choristes sous le fallacieux prétexte qu'ils font partie de l'association des artistes musiciens, au bénéfice de laquelle est donnée la messe annuelle. Nous avons vu des chantres qui ne connaissaient que l'exécution bovine du plain-chant des paroisses et qui, n'ayant aucune notion de solfège, allaient gaiement à l'unique répétition de Saint-Eustache, sous prétexte qu'ils étaient de la société, comme nous y avons vu également un chef d'orchestre monter au pupitre pour cette unique répétition, sans avoir, au préalable, lu sa partition. Aussi le *Kyrie* fut-il mené à la manière d'un pas redoublé, tandis que M. le ténor de l'opéra, juché sur une estrade, son chapeau sur la tête, attendait la réplique.

Nous ne voulons pas pousser plus loin le procès des messes, les mutilations infligées au texte, le *Gloria in excelsis Deo* imposé du grand orgue par trois chanteurs, le *dos tourné à l'église*, comme le portait la partition de M. Paladilhe en annotation, j'allais dire en *jeu de scène*, ni les pauvretés mélodiques de certains de nos *grands chantres* de la composition musicale religieuse présente, *vieux chantres* pour la plupart, heureusement, du bois dont était fait le singulier phénomène qui signa autrefois les articles du *Guide Musical* et qui contestaient du talent à Palestrina. Mais laissons ces misères et plaignons la gracile Sainte, idéale et charmante, enfermée dans sa petite chambre nuptiale, à laquelle on inflige de telles sérénades. Il y a heureusement dans le seul office grégorien qui la chante des perles mélodiques assez rares pour la consoler de toutes ces turpitudes. Il est juste de dire qu'on la fête comme il convient en quelques lieux, notamment au petit séminaire de Versailles, duquel, si nous en croyons les communiqués des journaux, s'inspire après coup la *Schola*. N'oublions donc pas que là où on loue vraiment sainte Cécile, et ce en toute perfection d'un bout de l'année à l'autre, c'est à Solesmes, à l'abbaye Sainte-Cécile des Dames Bénédictines, que la *Schola* et les Chanteurs de Saint-Gervais n'ont pas attendu la leçon de Versailles pour admirer.

Sainte Cécile, priez pour nous!

VALÉRIEN.



# MOIS MUSICAL

## PARIS

**Les Concerts mensuels de la Schola.** — Nous étions loin de prévoir le succès qui attendait nos séances mensuelles. Voici que notre jolie salle de concerts se trouve insuffisante pour contenir nos auditeurs, et nous serons obligés, l'an prochain, de l'agrandir en y adjoignant tout un amphithéâtre au premier étage, ce qui portera sa contenance à cinq cents auditeurs assis.

La première séance eut lieu le 1er décembre; première audition de nos cantates de Bach, dites de l'Avent. Le programme comportait la cantate *Tout selon la volonté de Dieu seul*, cantate renfermant un magnifique premier chœur très polyphonique, un sublime récit, arioso et air pour voix d'alto, qui forme un ensemble admirable et que chanta en toute perfection Mlle Joly de La Mare. Un beau et expressif récit de basse, très bien dit par M. Gébelin, un délicieux air de soprano, avec accompagnement de hautbois principal, dit en toute perfection par Mlle Eléonore Blanc et M. Bleuzet, et enfin un choral que les Chanteurs de Saint-Gervais exécutèrent, ainsi que le premier chœur, du reste, avec leur maîtrise habituelle. En première partie, on exécuta, de Bach, le charmant concerto en *la* pour piano et orchestre; le piano par une artiste jeune et délicate, Mlle Marguerite Delcourt. Un air très expressif, extrait de la cantate *Pour tous les temps*, par Mlle Blanc, accompagnée de M. Bleuzet, la délicieuse Pastorale pour orgue, exécutée à la perfection par M. Guilmant, et enfin l'admirable choral extrait de la cantate *Wachet auf*.

L'orchestre était composé uniquement des seuls élèves de la classe d'orchestre de la *Schola*, et c'est une grande satisfaction pour nous et un gage pour l'avenir de constater combien il était vaillant et jeune, malgré la difficulté particulière de la cantate.

Comme nous le disions plus haut, la salle était comble, nous y comptions déjà plus de cent abonnés, et le public ne ménagea pas ses applaudissements.

— La seconde séance, donnée le 8 décembre, était une séance de musique de chambre organisée par le quatuor Parent (MM. Parent, Lammers, Denayer, Baretti). On sait que M. Parent est titulaire de notre classe supérieure de violon, une des plus brillantes de l'Ecole. Au programme, le premier quatuor de Schumann et le quintette de Franck avec le concours de Mlle Boutet de Monvel, parente du maître, qui en connaît admirablement les traditions. Les artistes se sont surpassés dans l'exécution de cette œuvre magnifique, un des monuments de la musique française.

Comme intermède vocal, Mme Mockel a exécuté cinq mélodies de Schubert. Nous rendrons compte de la seconde séance du quatuor Parent qui aura lieu le 18 décembre. Annonçons d'ores

et déjà que cette célèbre association d'artistes donnera, au cours de l'hiver, huit séances comprenant l'audition des dix-sept quatuors de Beethoven, qui promettent d'être très suivies.

— Le 11 décembre, la *Schola* donnait une audition d'un caractère particulier, consacrée à l'école catalane. Profitant de la présence, à Paris, d'une grande artiste de Barcelone, Mme Pichot de Gay, à laquelle elle associa d'autres artistes catalans habitant Paris, M. Ricarda Viñes, pianiste du plus grand talent à l'aurore de sa carrière que nous lui prédisons magnifique; M. Poujal, violoncelliste de talent. Au programme, des œuvres catalanes très savoureuses de MM. Ganados, Albeniz, Esquerra, Morrera, Gay et enfin Felipe Pedrell, le Borodine de cette jeune école, qui n'est pas sans avoir quelque affinité avec les jeunes Russes et dont on exécutait un magnifique fragment des *Pyrénées*, épopée historique qui contient de fort belles pages. Nous eussions voulu, chez l'artiste, un peu plus de chaleur et d'accent dramatique. Par contre, elle chanta délicieusement d'exquises chansons populaires catalanes qui ravirent l'auditoire. Prise de court pour l'organisation de ce concert à cause du départ de Mme Gay, la *Schola* ne put lui donner l'ampleur qu'elle eût désiré, notamment par l'exécution des fragments de la belle *Messe des Morts* de M. Morrera, des chansons catalanes anciennes et de la *Cour d'amour* des Pyrénées de M. Pedrell, que désirent chanter depuis si longtemps les Chanteurs de Saint-Gervais. En intermède, M. Ricardo Viñes joua en toute perfection l'admirable *Prélude, choral et fugue* de César Franck.

— Le 13, deuxième séance des cantates de Bach avec la cantate *Aus der Tiefe*, précédée d'un concerto en *fa* qu'exécuta à ravir Mme Jossic, ainsi qu'une sonate de flûte avec, comme partenaire, M. Barrère, l'excellent professeur de flûte de la *Schola*.

— Le samedi 22, troisième séance avec l'admirable cantate *Bleib bei uns*, chantée aux fêtes de septembre. En première partie, le concerto en *fa* mineur joué d'une façon magistrale par Mlle Duranton, qui donna la réplique à M. Parent dans l'adorable sonate en *la* pour piano et violon.

Redisons encore une fois combien nos solistes ordinaires nous ravissent dans ces intéressantes séances. D'abord la parfaite et si musicienne Mlle Joly de La Mare et nos *Scholæ Cantores* A. Gébelin, à la voix de basse, et Jean David, toujours pétulant, plein de vaillance, à la charmante voix de ténor, et j'allais oublier notre hautbois rare, M. L. Bleuzet, aussi modeste que plein de talent. La *Schola* prépare en outre trois séances des *Primitifs de la sonate de violon* par M. Joseph Debroux, avec intermèdes vocaux; nous en rendrons compte le mois prochain; six séances sur l'*Histoire de la sonate de violoncelle*, par M. Dressen; trois séances sur *Les trois phases de la sonate de piano*, par Mme H. Jossic (les premiers classiques, Beethoven et les romantiques); enfin, trois séances avec orchestre, sur *La Musique française aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, avec, comme pièce de résistance, le deuxième acte d'*Amadis* de Lulli, le deuxième acte du *Dardanus* de Rameau et le premier acte d'*Alceste*. On ne dira pas qu'on ne fait pas de musique à la *Schola*. Et voici venir une nouvelle série de trois cantates de Bach.

## DÉPARTEMENTS

**Avignon.** — Notre Schola d'Avignon que l'on se plaisait à dire en éclipse et que d'aucuns disaient morte, vient de donner une nouvelle preuve de sa vitalité. Tandis que la maîtrise de la Métropole, à laquelle M. Gastoué, revenu récemment parmi nous, a donné une impulsion si excellente, continue à se développer, à la satisfaction de son éminent fondateur Mgr Sueur, notre école des chœurs, profitant du séjour de M. d'Indy dans la ville papale, donna, sous sa direction, le dimanche 25 novembre, dans la salle de l'Oratoire, une audition excellente. A ce concert, on entendit, outre les chœurs de la Schola qui exécutèrent avec beaucoup d'ensemble le charmant chœur *La Vierge à la crèche* de César Franck, le *Ruisseau* de Gabriel Fauré et le chœur final de la *Passion selon saint Jean* de Bach, suivi de son magnifique choral, deux trios, l'un de Beethoven par MM. Vincent d'Indy, Bouic et de La Laurencie, et l'autre de M. d'Indy, avec le concours de M. Grisez, l'éminent clarinettiste de la Société des concerts du Conservatoire, un maître de l'instrument retiré maintenant à Valence. Inutile de dire que Mme J. Tracol prêtait le concours de sa belle voix à cette séance.

Puisque nous sommes dans la région, nous ne pouvons passer sous silence le grand succès que le maître remporta à Marseille; un véritable triomphe, avec d'importants fragments de son *Chant de la cloche* et d'autres de ses œuvres. L'orchestre des concerts classiques y fut, paraît-il, merveilleux. La *Schola* doit être fière de son jeune élève Jean David, qui remporta dans le *Chant de la cloche* un succès éclatant de soliste. Du reste, nous ne saurions trop nous féliciter de certains de nos élèves qui vraiment nous font honneur. M. d'Indy, dont l'activité est sans égale, ne se borna pas à ces deux manifestations musicales; il donna un concert à Toulon, un autre à Valence, un autre à Privas, un autre à Tain. C'est décidément un précieux auxiliaire pour la section III de la Schola (propagande pour l'exécution des chefs-d'œuvre de la musique), et la vallée du Rhône ne pourra pas se dire non évangélisée.

**Abbeville.** — M. Daumont, organiste à Abbeville, vient d'y donner une belle exécution de la *Messe du Pape Marcel*, avec le concours de l'orphéon local et des dames de la ville.

**Toul.** — M. Oury, le zélé directeur de la Société de Sainte-Cécile, a fêté sa glorieuse patronne en exécutant la messe du Très Cher Frère Albert des Anges, œuvre nouvelle qui n'est pas sans présenter de grandes qualités. Ce n'est point encore la musique telle que nous la voudrions à l'église, mais elle n'en présente pas moins un très grand progrès sur les œuvres exécutées couramment dans les maîtrises, et nous n'hésitons pas à la recommander aux maîtres de chapelle timorés qui n'osent se lancer dans l'arène pour être dévorés par les lions qui gardent si jalousement les pseudo-traditions de nos maîtrises françaises. Avec un peu d'application et un peu d'amour sans arrière-pensée, il se serait vite rendu compte, à l'examen des magnifiques monuments palestriniens, que là est la vérité en musique polyphonique et, à moins que de ne chanter que le seul et admirable chant grégorien, c'est à ces chefs-d'œuvre qu'il faut demander ses sources d'inspiration. Beaucoup y réussissent, et le Très Cher Frère Albert des Anges y réussirait comme tout autre en y assouplissant son talent. Qu'il commence à exécuter, sans parti pris, la musique palestrinienne à Saint-Charles et bientôt il en sentira toutes les beautés, et je réponds que ses jeunes élèves ne seront pas les derniers à l'aimer.

G. DE BOISJOSLIN.

---

**ERRATA.** — Numéro de novembre 1900, page 317, ligne 35, *au lieu de* : Sa musique, *lire* : La musique.

Page 320, ligne 32, *avant* : à toutes, *suppléez* : satisfaire.

---

*Le Gérant :* ROLLAND.

Ligugé (Vienne). — Imprimerie Saint-Martin. M. Bluté. — 12-00.

# TABLE ALPHABÉTIQUE







# TABLE ANALYTIQUE

### Musique générale



### Musique grégorienne



### Musique palestrinienne



### Musique religieuse



### Variétés

### Mois musical



### Comptes rendus. Conférences



### Bibliographie



### Nécrologie



Ligugé (Vienne). — Imp. Saint-Martin. M. Bluté. — 1-01

*Supplément à la* TRIBUNE *de Juillet-Août.*

# *PROGRAMME GÉNÉRAL*

## des Assises de Musique religieuse et classique

DONNÉES PAR LA « SCHOLA CANTORUM »

*LES 26, 27, 28, 29 ET 30 SEPTEMBRE 1900*

**sous la présidence d'honneur de**

**S. G. Mgr. FOUCAULT, Évêque de Saint-Dié**

DU

**Rme P. Dom POTHIER, Abbé de Saint-Wandrille**

**et la présidence artistique de**

**M. Alexandre GUILMANT**

AVEC LE CONCOURS

**POUR LA SECTION DES CONFÉRENCES ET COMMUNICATIONS**

DU R. P. DOM J. PARISOT, DE MM. L'ABBÉ VILLETARD, PIERRE AUBRY
CAMILLE BELLAIGUE, CH. BORDES
AMÉDÉE GASTOUÉ, ANDRÉ PIRRO ET H. QUITTARD

**POUR LA SECTION DES AUDITIONS MUSICALES**

Mlle JOLY DE LA MARE, Mlle MARTIN DE LA ROUVIÈRE, Mme J. TRACOL,
Mme CIBERT, Mme VINOCOUR, M. CAZENEUVE,
MM. FALCHIERI, J. DAVID, P. GIBERT ET A. GÉBELIN
*(Scolæ Cantores)*

ET DES

## Chanteurs de Saint-Gervais

**POUR LA PARTIE INSTRUMENTALE**

DE

Mme JOSSIC (piano), Mlle VEDRENNE (violon), Mlle DE BUFFON (violoncelle)
M. ALEX. GUILMANT
MM. CH. TOURNEMIRE ET ABEL DECAUX
*(organistes)*

MM. PARENT (violon), DRESSEN (violoncelle), BARRÈRE (flûte)
BLEUZET (hautbois), GABRIEL GROVLEZ (piano)

***et d'un orchestre à cordes pour l'exécution d'un concert de J.-Séb. BACH***

---

## Ordre général des exercices de chaque jour :

**De 8 à 10 heures** : Classes pratiques de chant grégorien données par M. GASTOUÉ.
**De 10 à 11 heures** : Lectures et communications (sauf le dimanche).
**De 4 h. 1/2 à 6 heures** : Conférences publiques avec ou sans auditions.
**De 8 h. 1/2 à 11 heures** : Auditions musicales et concerts publics.

## MERCREDI 26 SEPTEMBRE 1900

**A la chapelle de la « Schola Cantorum », 269, rue Saint-Jacques**

A 8 H. 1/2 DU SOIR

# SALUT D'OUVERTURE DES FÊTES

SOUS LA PRÉSIDENCE DU

**Rme P. Dom POTHIER**

**Chant du *Veni Creator* et Salut chanté par les**

**CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS**

A L'ISSUE DU SALUT, A 9 H. 1/2

## Réception donnée par la « Schola Cantorum »

ET SON PRÉSIDENT

*M. ALEX. GUILMANT*

A TOUS LES CONGRESSISTES ET A TOUS LES ARTISTES PARTICIPANT AUX FÊTES

*Musique vocale et instrumentale dans le grand salon du rez-de-chaussée et dans la grande salle des exercices.*
*On n'est reçu que sur la présentation de sa carte d'invitation.*

---

## JEUDI 27 SEPTEMBRE 1900

A 8 heures : **Classe pratique de chant grégorien, par M. Gastoué.**
(Répétition par un chœur de congressistes du propre de l'office du dimanche).

A 10 heures : **Lectures et communications.**
**M. A. GASTOUÉ** : *Le chant grégorien, ses origines premières.*
**M. l'abbé VILLETARD** : *La recherche et l'étude des fragments de manuscrits de plain-chant.*

A 4 h. 1/2 : **Conférences.**
**M. Pierre AUBRY** : *Les jongleurs dans l'histoire* (Saint-Julien-des-Ménétriers).
**M. Camille BELLAIGUE** : *Les Laudi spirituali italiens*, avec le concours de Mme CIBERT et de M. FALCHIERI.

A 8 h. 1/2 du soir : **Audition de musique religieuse ancienne.**
*Chant grégorien. Musique palestrinienne. Art de la Basse,*

AVEC LE CONCOURS DE

Mlle MARTIN DE LA ROUVIÈRE, Mme VINOCOURT, MM. J. DAVID
P. GIBERT ET A. GÉBELIN
*(Scolæ Cantores)*

ET LES

CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

INTERMÈDES INSTRUMENTAUX

PAR

Mlle VEDRENNE (violoniste), Mlle EDMÉE DE BUFFON (violoncelliste)
MM. GABRIEL GROVLEZ (pianiste) ET DECAUX (organiste)

## VENDREDI 28 SEPTEMBRE 1900

A 8 heures : **Classe pratique de chant grégorien, par M. A. Gastoué.**

A 10 heures : **Lectures et communications.**

**M. A. GASTOUÉ** : *La rythmique grégorienne et la rythmique moderne.*

**R. P. Dom J. PARISOT** : *Essais d'application de mélodies orientales à des chants d'église.*

A 4 h. 1/2

**CONFÉRENCE-AUDITION DE M. HENRI QUITTARD**

### G. CARISSIMI ET LE XVII[e] SIÈCLE ITALIEN

AVEC LE CONCOURS DE

Mme J. TRACOL, Mme VINOCOUR

MM. J. DAVID, P. GIBERT ET A. GÉBELIN

*(Scolæ Cantores) et les Chœurs*

A 8 h. 1/2 du soir : **AUDITION DE MUSIQUE RELIGIEUSE MODERNE**

**MUSIQUE D'ÉGLISE ET DE CONCERT**

*ŒUVRES DE MAITRES ET D'ÉLÈVES DE LA SCHOLA*

PAR LES

**CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS**

AVEC LE CONCOURS DE Mme J. TRACOL

**INTERMÈDES INSTRUMENTAUX**

PAR

Mme Henri JOSSIC (pianiste), MM. PARENT (violoniste), DRESSEN (violoncelliste) ET Ch. TOURNEMIRE (organiste de Sainte-Clotilde)

---

## SAMEDI 29 SEPTEMBRE 1900

A 8 heures : **Classe pratique de chant grégorien, par M. A. Gastoué.**

Répétition générale du propre de l'office du dimanche suivant, présidée par le R[me] P. Dom Pothier.

A 10 heures : **Lectures et communications.**

**M. A. GASTOUÉ** : *Les formules mélodiques et le problème des neumes.*

**M. Ch. BORDES** : *Le chant grégorien, source de procédés et formules d'expression pour la composition moderne.*

A 4 h. 1/2

**CONFÉRENCE-AUDITION DE M. ANDRÉ PIRRO**

### Les Moyens ou formes d'expression

**CHEZ LES MAITRES DU XVII[e] SIÈCLE ET EN PARTICULIER CHEZ H. SCHUTZ**

AVEC LE CONCOURS DE

Mlles DE LA ROUVIÈRE, JOLY DE LA MARE, MM. J. DAVID ET A. GÉBELIN

A 8 h. 1/2 du soir

SÉANCE SOLENNELLE

## Audition d'œuvres de J.-Séb. Bach

**SOLI, CHŒURS, ORCHESTRE ET ORGUE**

AVEC LE CONCOURS DE

Mme VINOCOUR, Mlle JOLY DE LA MARE, Mme HENRI JOSSIC
MM. ALEXANDRE GUILMANT, CAZENEUVE, BARRÈRE, BLEUZET, GROVLEZ
LES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS
ET L'ORCHESTRE SOUS LA DIRECTION DE M. CH. BORDES

---

## DIMANCHE 30 SEPTEMBRE 1900

A 10 heures du matin

*A L'ÉGLISE SAINT-GERVAIS*

**Sous la présidence de S. G. Mgr FOUCAULT, évêque de Saint-Dié et du Rme P. Dom J. POTHIER**

## MESSE SOLENNELLE DE CLOTURE DES FÊTES

**AUDITION**

PAR LES

*Chanteurs de Saint-Gervais*

DE LA

**MESSE *SALVE REGINA* A 5 VOIX, DE PALESTRINA**

SOUS LA DIRECTION DE LEUR CHEF, M. CH. BORDES

*Propre de l'office de saint Jérôme en chant grégorien chanté par la classe des congressistes sous la direction de M. A. GASTOUÉ*

A 8 h. 1/2 du soir

**A MEUDON, 10, CHEMIN DE LA STATION**
(DÉPART GARE MONTPARNASSE, A 8 HEURES)

### Réception offerte aux Congressistes avec Récital d'orgue

**par M. Alexandre GUILMANT**

**Orgue de CAVAILLÉ-COLL (MUTIN, successeur)**

---

**Cartes de congressistes** donnant droit à l'entrée à tous les exercices. Prix : **10 francs.**
Pour les personnes non munies de cartes, l'entrée aux différents exercices : **3** fr. et **2** fr.

---

On trouve des cartes à la *Schola* ancienne, **15, rue Stanislas.** A la nouvelle *Schola*, **269, rue Saint-Jacques.** S'adresser au concierge, chez **MM. Durand et Fils**, *4, place de la Madeleine*, et à **l'église Saint-Julien-des-Ménétriers du Vieux-Paris**, de 3 h. à 5 h.

Sixième Année. N° 1 Janvier 1900.

# LA TRIBUNE DE S. GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

SCHOLA CANTORUM

*FONDÉE POUR ENCOURAGER*

**L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne**
**La remise en honneur de la musique palestrinienne**
**La création d'une musique religieuse moderne**
**L'amélioration du répertoire des organistes**





BUREAUX
**15, rue Stanislas, Paris**

# Maison de Famille

DE LA

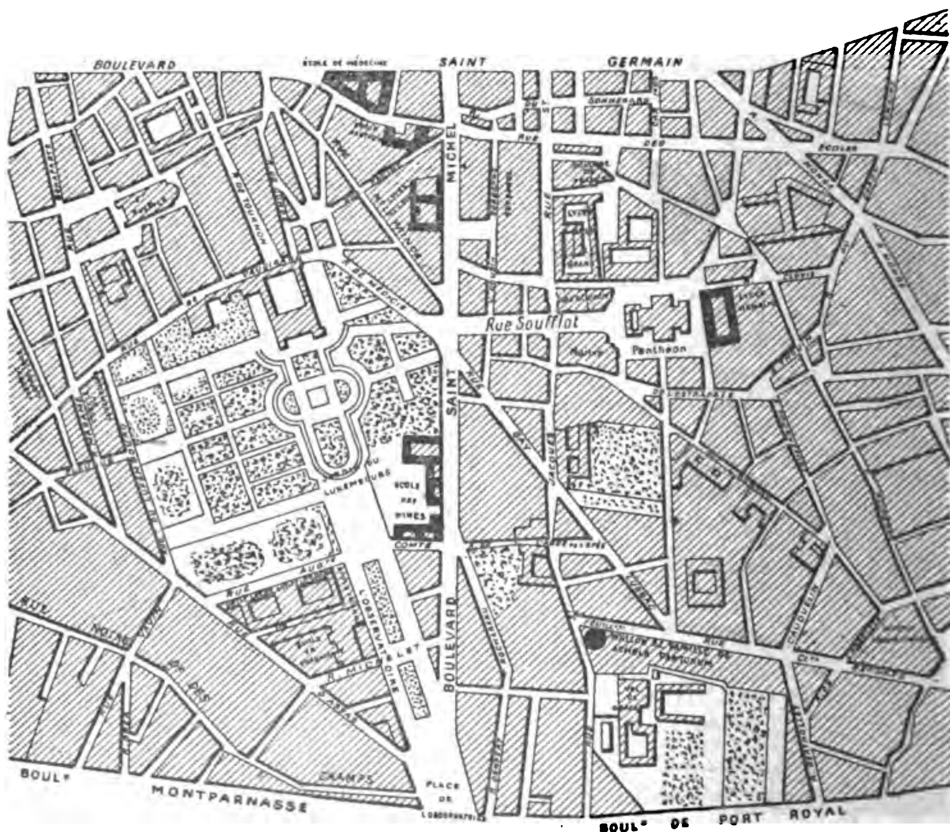
# SCHOLA CANTORUM[1]

***269, rue Saint-Jacques, PARIS***

---

**La Maison de Famille de la Schola Cantorum,** située 269, rue Saint-Jacques, à côté du Val-de-Grâce, près du Jardin du Luxembourg, un peu en retrait du Quartier-Latin bruyant, se trouve à proximité de la Sorbonne (cinq minutes), de l'École de Droit, de l'École de Médecine, des lycées Henry IV, Louis-le-Grand, Saint-Louis, de l'Institut Agronomique (trois minutes), de l'École des Mines, de l'École de Pharmacie, du Cercle du Luxembourg, de l'Institut Catholique. Elle est établie dans l'immeuble même de la *Schola,* mais elle est entièrement indépendante.

Elle est ouverte aux élèves de cet Établissement, aux Étudiants du voisinage et aux personnes qu'un but sérieux amène à passer quelque temps dans le Quartier des Écoles.

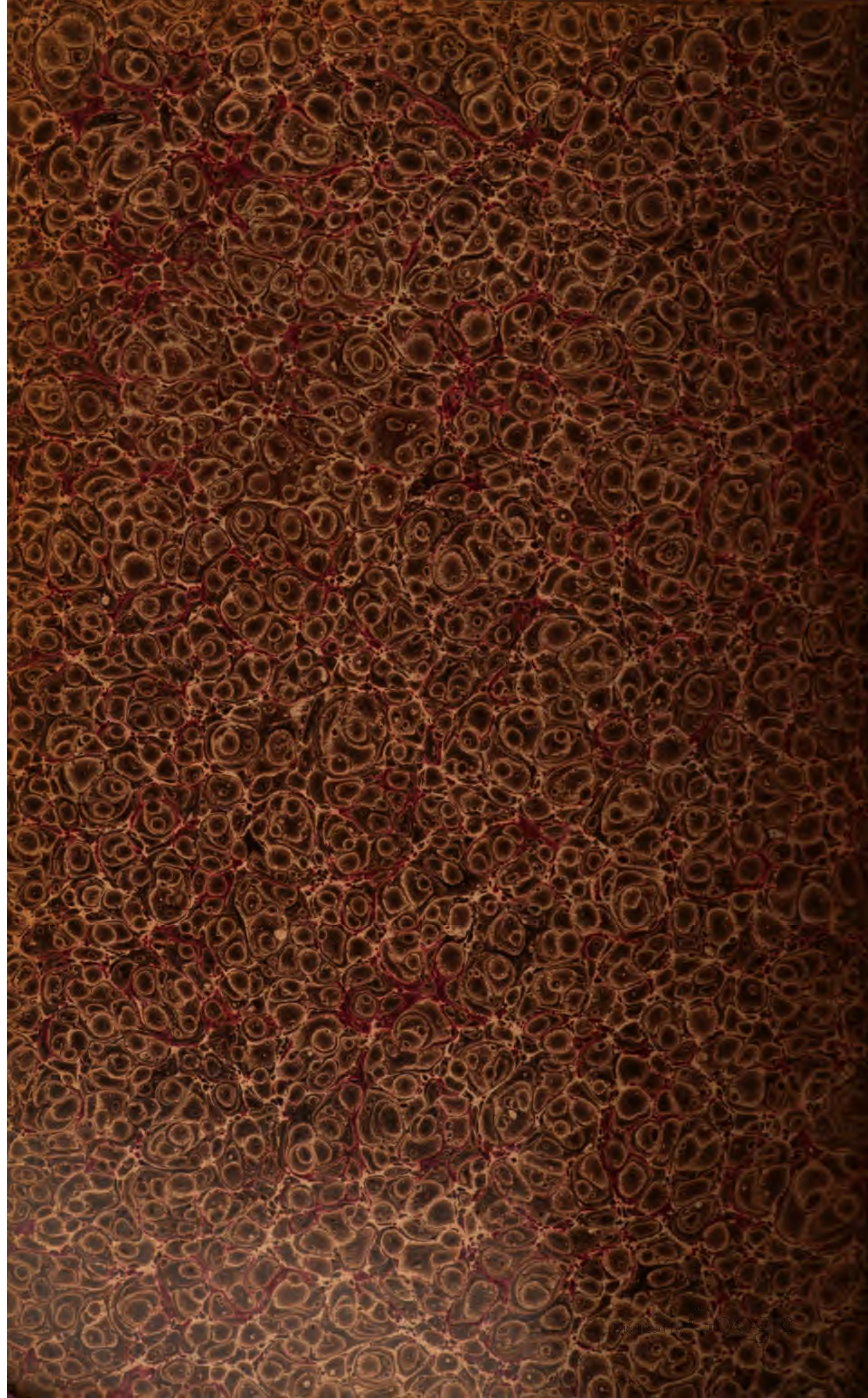


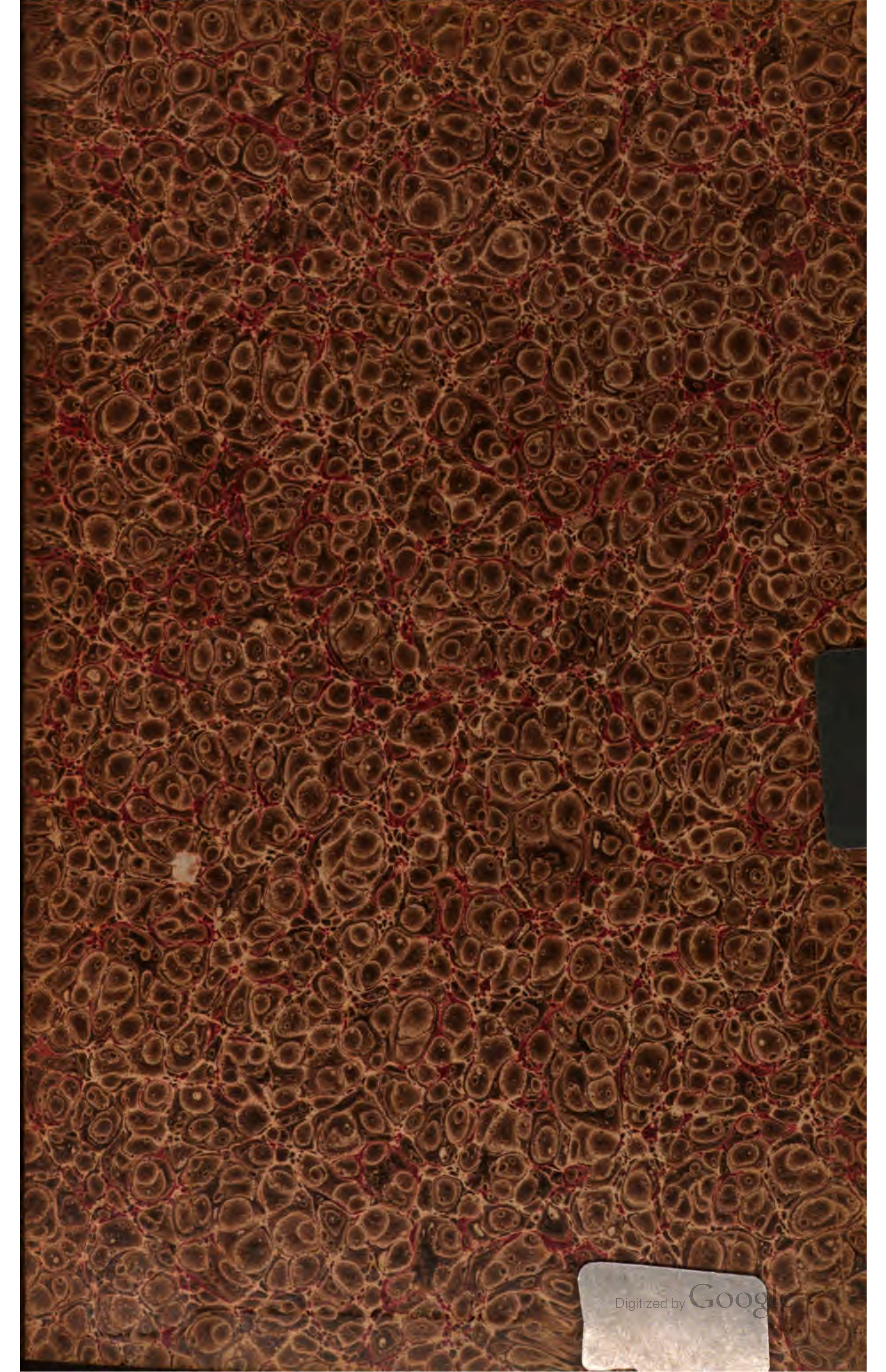

**PENSION COMPLÈTE** (chauffage compris)[2] : de **150** à **200** francs le mois, payables d'avance, plus **3** francs pour le service ; de **6** fr. **50** à **9** francs par jour.

**CHAMBRES SEULES.** — On peut prendre la chambre sans la pension : de **30** à **75** francs par mois, payables d'avance, plus **2** francs pour le service.

**REPAS.** — On peut prendre un ou plusieurs repas sans loger dans la Maison : petit déjeuner (café au lait ou chocolat), **0** fr. **50** ; — repas de midi (trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** francs ; — repas du soir (potage, trois plats, deux desserts, 1/2 bouteille de vin), **2** fr. **50**.

1. École supérieure de Musique religieuse, agrégée à l'Institut Catholique de Paris.
2. Des prix de faveur sont faits aux élèves de la *Schola*. S'adresser à la Direction au moment des inscriptions.




Digitized by Google